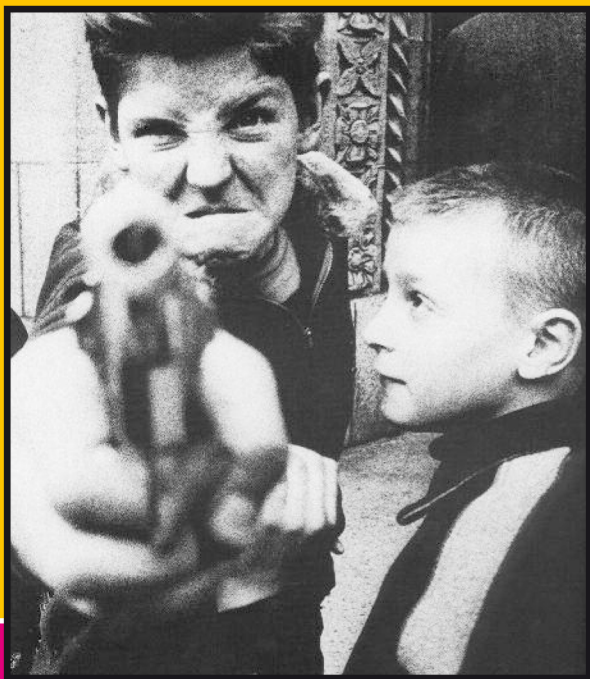


Pino Bertelli

Contro la fotografia della società dello spettacolo

Critica situazionista del linguaggio fotografico

**in appendice: *Conversazione con Ando Gilardi*
*e Archivio storico di 65 fotografie***





Pino Bertelli, 2005
Mangiatrice di anime, Burkina Faso



Pino Bertelli (Piombino 1943)
[foto di Paola Grillo, 2002]

Pino Bertelli

Contro la fotografia della società dello spettacolo

**Critica situazionista
del linguaggio fotografico**

in appendice
Conversazione con Ando Gilardi
Archivio fotografico



massari
editore

In copertina:

foto di William Klein, 1954
«Ragazzo con la pistola»

Retro:

foto di Paola Grillo, 2002

In accordo alla tradizione situazionista, su quest'opera non vi è alcun copyright, alcun diritto d'autore, di traduzione o di edizione.

Rispettiamo in tal modo l'indicazione che compariva nei numeri della rivista Internationale Situationniste: «Tutti i testi pubblicati si possono liberamente riprodurre, tradurre o adattare anche senza indicare l'origine».

Pino Bertelli

*Contro la fotografia
della società dello spettacolo
Critica situazionista
del linguaggio fotografico (2006)*

nuova edizione ampliata e rivista di
Contro la fotografia
l'«Affranchi», Bellinzona 1996



senza copyright 2006 - Massari editore
Casella Postale 144 - 01023 Bolsena (VT)
E-mail: erre.emme@enjoy.it
[Http://www.enjoy.it/erre-emme/](http://www.enjoy.it/erre-emme/)
Stampa: Ceccarelli - Grotte di Castro (VT)
Prima edizione: marzo 2006
ISBN 88-457-0212-X

INDICE

<i>Premessa</i>	7
1. Contro la fotografia	11
2. La fotografia differenzialista	38
3. La fotografia eversiva	47
4. Miseria della fotografia o fotografia della miseria	56
5. Fotografia della spazzatura. • L'immagine sociale statunitense (1935-1942)	67
6. L'arma della fotografia	88
7. La fotografia diretta • Mettere a fuoco il reale	100
8. Fotografia della tempesta • A proposito dell'immagine nuda	104
9. La fotografia di strada • Il reale dirottato	111
10. La fotografia situazionista • L'immagine détournata	115
11. Frammento di discorso sulla fotografia • L'immagine spoglia e il mercato del vuoto	122
12. Ai bordi della fotografia • Note di digressioni di un linguaggio differenzialista	131
13. Della fotografia sociale • Considerazioni inattuali sul linguaggio fotografico e critica situazionista del confortorio culturale dell'età moderna	142
1. <i>La società ecologica (142)</i> - II. <i>Dentro la fotografia (145)</i> - III. <i>La deterritorialità fotografica (148)</i> - IV. <i>Il dopostoria della fotografia (153)</i>	

14. La fotografia proibita 155

- L'immaginario liberato e la cultura del sospetto

Postfazione in forma di dedica 165

- Il tempo dell'angelo e la fotografia dell'esilio

15. Critica situazionista
del linguaggio fotografico 173

- Riflessioni sulla libertà d'espressione e sui linguaggi di domesticazione sociale in uso nei formulari, nei confortori e nelle ricette per le scimmie sapienti e le mosche cocchiere dell'immaginario fotografico mercantile • E di alcuni imbecilli dei quali parleremo la prossima primavera di bellezza

I. *Critica radicale della fotografia sociale* (173) -

II. *Miseria della fotografia italiana* (178) - III. *Della*

grazia, dell'amore e dell'eresia dell'anarca (187) -

IV. *Fotografia della miseria nella civiltà dello spettacolo* (195)

Appendici

A - Conversazione con Ando Gilardi 199

- Sulla storia infame della fotografia pornografica e sulla storia bastarda della fotografia sociale

B - Ando Gilardi 207

- Sulla decostruzione situazionista dell'arte, della storia e dello spettacolo nella fotografia analogica & digitale

I. *Discorso ereticale sulla bellezza dell'anima* (209) -

II. *Discorso eversivo sulla bellezza della fotografia* (211) - III. *Discorso sulla padronanza e la servitù dell'arte* (213) - IV. *Discorso sulla decostruzione dell'arte*

nella fotografia digitale di Gilardi (215) - V. *Discorso sulla fotografia della dissidenza e dell'oblio* (218)

C - Archivio storico-fotografico 223

PREMESSA

Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale. I santi, gli eremiti, ma anche gli intellettuali. I pochi che hanno fatto la storia sono quelli che hanno detto no, mica i cortigiani e gli assistenti dei cardinali...

Ho nostalgia della gente povera e vera che si batteva per abbattere quel padrone senza diventare quel padrone... S'intende che rimpiango la rivoluzione pura e diretta della gente oppressa che ha il solo scopo di farsi libera e padrona di se stessa.

Pier Paolo Pasolini

Questi brevi saggi sul linguaggio fotografico sono stati scritti nel corso di quindici anni (1975-1990) di lavoro teorico e pratico che abbiamo raccolto nelle strade, nei bordelli, nei comizi, nelle case, nelle galere, nei manicomi... in tempi in cui l'odore del petrolio e il sibilo del sanpietrino interrogavano gli scranni dei potentati e incrinavano il sapere olezzante della società dello spettacolo... ovunque insomma il marciume della politica, della fede, della cultura... mostravano il profumo dei loro cadaveri¹.

Riconfermo qui tutto quanto veniva espresso in quegli anni... alle stagioni della rabbia si sono succedute le stagioni

1 Il saggio «*Contro la fotografia*», che viene qui posto come primo capitolo e dà il nome all'intero libro, è apparso (in altre versioni) in forma ciclostilata nell'estate del 1978, con lo pseudonimo di «Spartaco». Alcuni brani di altri capitoli sono stati disseminati come avvertenze, introduzioni o discorsi sulla fotografia radicale in qualche nostro fotolibro.

della restaurazione, ma i prestidigitatori dell'ordine e i buffoni delle signorie mercantili sono sempre la stessa lurida gente... «Divento quello che vedo in me stesso. Tutto quello che mi suggerisce il pensiero, posso farlo. Tutto quello che il pensiero mi rivela, posso diventarlo» (Sri Aurobindo, poeta e maestro yoga, India). La libertà del chiamarsi fuori è un attentato contro tutte le forme (i saperi) culturali, le dottrine ideologiche e il cominciamento di trasvalutazione di tutti i valori della morale corrente.

«C'è un tempo per seminare... e un tempo per falciare» (qualcuno ha detto... forse un filosofo senza cattedra o una puttana che ci ha aperto alla vita o un terrorista che dal fondo della sua cella scrive libri per ragazzi...); il nostro tempo è quello di disselciare il pavé per riscoprire le spiagge dell'utopia possibile... la libertà di pensiero non è mai innocente... c'è un uomo libero e un uomo morto al principio e alla fine di ogni sogno e di ogni voglia di libertà senza tiranni né dèi.

Questo pamphlet sulla radicalità visuale si legge come accidente, rottura, messa a fuoco di un ordine del discorso (non solo fotografico) insopportabile. Le considerazioni inattuali o i grimaldelli espressivi più evidenti sono quelle della critica situazionista... altri strumenti più celati, più in odore di eresia o d'insorgenza reale... restano in attesa di essere ri/scoperti e ri/attualizzati su altri versanti della rete sociale... «Se seguissi la mia inclinazione naturale farei saltare in aria tutto quanto» (E.M. Cioran). Non credo che questa umanità debba essere difesa.

Nel gioco (nella festa ludica) dei bambini non ci sono limiti... l'immaginazione annuncia l'alba delle prossime primavere e delle prime tempeste che sono il preludio delle «nuove estati» delle «città del sole» da inventare... una società dell'arcobaleno (multirazziale) dove a ciascuno è - vietato vietare - ...dove il sale dell'utopia e l'autogestione dell'esistenza dissolvono ogni vincolo con la civiltà della simulazione e del conforto.

Il *pensiero duale* (o *ludro*)² disseminato in questi scritti accetta e vive le proprie contraddizioni come contingenza e temporalità... non le rifiuta né le reprime ma le *détourna* come trasversalità e dissidio sul discorso dominante. Solo chi conosce il fondo della solitudine può capire la trasgressione *ludra* del gioco (come funzione sociale) e solo chi va alla deriva della propria unicità diventa *due* (sé e l'altro). Si tratta di comunicare su altri crinali della convivialità, trasmettere e ricevere su altre marche di riconoscimento dell'insieme comunitario... ridere o piangere secondo percorsi comunicazionali (l'ironia, l'intelligenza, l'amicizia, l'amore, la conoscenza, la curiosità, l'incontro, la stima di sé e degli altri...) che divengono schemi di trasmissione e di ricezione nel tempo stesso della loro emissione.

La *costruzione ludra delle situazioni* è un *giocare soltanto*, senza vinti né vincitori... un insieme di *fratelli di ogni colore* che tornano a giocare fuori dall'impostura del funzionalismo e della seduzione dell'oracolo... una specie di flusso obliquo all'ordinario, vissuto come presenza di soggettività *ludiche/ radicali* che fanno della propria esistenza l'estensione e la sperimentazione di - altre realtà possibili - e prevedono alla fine del gioco la distruzione pura e semplice di ogni soggezione con i filamenti della società dei simulacri.

Un'azione *ludra* è situare il pensiero eversivo oltre il crollo della modernità e al di là del principio stesso di spettacolo... è un *gioco superiore*, un segnale incendiario, un detonatore inso-

2. Nei nostri testi non usiamo il termine «ludro» come ci dicono i dizionari, nel senso cioè di «avido», «ingordo», «imbroglione» ecc. Con notevole insolenza *rovesciamo* «ludro» su altri significati che non riguardano nemmeno l'etimologia latina («bocca dell'otre»). Per la critica radicale l'accezione «ludra» è lo «straboccamento brigantesco» di un pensiero, di un fatto, di un'azione... che fuoriescono (non importa con quali armi) dalla sede originaria (dalla temporalità storica, mercantile, ideologica, religiosa) e invadono lo spazio circostante, mutandolo.

lente che disvela i conflitti del proprio tempo e rompe gli spazi e i tempi morti della storicità protetta e garantita dai giullari delle partitocrazie armate.

La critica situazionista è in anticipo sul suo stesso destino. Non banalizza la fatalità della struttura né descrive una funzione estetica... i suoi intendimenti sono di sconvolgere sia le cause che gli effetti di un regime di segnali che appartengono all'origine dell'oppressione. A partire dalla messa a nudo di tutti gli orizzonti della cultura, della politica, delle dottrine religiose e mercantili... la spaccatura situazionista individua passaggi, strappi, franamenti dell'*estasi del nulla* e nel momento in cui interpreta la seduzione dei segni o gli spazi canonici delle apparenze, lì dà inizio al disvelamento del divenire come sistema chiuso e figura ovunque l'esilio del desiderio che fulmina i rituali della servitù volontaria.

Il *pensiero duale* (o *ludro*) è tutto ciò che si oppone al flusso delle informazioni che regolano e modellano ogni momento dell'immaginario collettivo, è una condizione esistenziale affrontata a viso aperto, senza colpa né apoteosi della «diversità»... una presenza libertaria/situazionista che si pone all'inizio di ogni cambiamento radicale del singolo e della vita quotidiana.

1. CONTRO LA FOTOGRAFIA

IL LINGUAGGIO AMMAESTRATO DELLE SCIMMIE E L'INCENDIO DELL'IMPERO DEI CODICI

a Pier Paolo Pasolini

*Per quelle notti brave del '58,
consumate sulle spiagge toscane
bagnate dallo scirocco,
mentre Loving You di Elvis Presley
grondava da una radio rubata
e scivolava su una luna ruffiana
e un po' ubriaca
che giocava a nascondino
con i corpi nudi di un pugno di ragazzi
che sconfiggevano una miseria irrimediabile
in una marchetta e il sorriso negli occhi.*

L'ora di chiusura della fotografia mercantile risuona nelle camere a gas della civiltà dello spettacolo. Ogni fotografia è il risultato delle nostre azioni, delle nostre mediocrità prezzolate. Le menzogne stampate su carta patinata incantano solo gli stupidi o i mercanti di sogni... la fotografia-argot o della radicalità visuale non è un veicolo dell'odio ma uno strumento, un grimaldello, un'arma di dissolvimento della s/ragione dominante.

«In una società dove tutto è proibito, si può fare tutto: in una società dove è permesso qualcosa si può fare solo quel qualcosa» (Pier Paolo Pasolini). Nell'epoca della falsificazione e del conformismo sociale la sovrapposizione delle conoscenze serve a nascondersi meglio... l'ordine presente è la burocratizzazione del disordine spettacolarizzato. Voltaire da qualche parte ha scritto (mi pare in *Candide*): «in questo paese è bene ammazzare di tanto in tanto un ammiraglio, per dare coraggio agli altri».

Il disormeggio della verità gettata contro gli scranni della storia decreta morti gli dèi dell'ideologia, della fede e i feticci della merce... e lucida (arrota) nuove lingue sulle gole sgozzate dei produttori di illusioni. «La storia della Chiesa è una storia di potere e di delitti di potere: ma quel che è ancora peggio è, almeno per quanto riguarda gli ultimi secoli, una storia di ignoranza» (Pier Paolo Pasolini). La stupidità cresce insieme al consenso. Quanto più gli individui si riconoscono nei valori dominanti, tanto più aumenta il numero di affetti da scemenza istituzionale. Non vi è destino più inutile che essere catturati nello schema dell'ordinario e del convenzionale... «la condizione dell'animale domestico si porta dietro quella della bestia da macello» (Ernst Jünger). La fine dello spavento comincia con un atto di ribellione. Ogni potere figura il terrore e tutti i poteri sono il proseguimento della politica con altri mezzi... la concezione poliziesca della vita quotidiana esce proprio dalla capacità dei terrorismi di Stato di spingere gli individui verso modelli e linguaggi del silenzio. Solo quando l'intelligenza diventerà sovrana... allora e solo allora l'amore dell'uomo per l'uomo ri/disseppellirà i valori di fratellanza, solidarietà, diritto di avere diritti... l'agitazione in permanenza della legalità e il turbamento delle regole *del* gioco sono i primi passi per cambiare la vita quotidiana... non si tratta di chiedere un *nuovo* governo, ma di volere un nuovo umanesimo.

Occorre lavorare per il crollo dell'impero. Farsi disertori della tirannia massmediale e congiurati dell'uguaglianza politica nella diversità sociale... poniamo i nostri pugnali, le nostre torce, i nostri bagliori... al servizio dei senzastoria... Non vogliamo attendere di essere liberi per essere uguali, ma di essere uguali (nelle differenze...) per poter decidere della nostra libertà.

Incoraggiare la gente a pensare alla propria felicità significa lavorare nei sentieri eversivi della cultura antagonista o più semplicemente nella cultura non-complice. Occorre sabotare la

realtà banalizzata della società moderna. Il pensiero dominante regna ma non governa... *sul sangue degli oppressi non si può costruire nessun mondo davvero nuovo.*

L'arma della *fotografia situazionista* è un momento sovversivo ormai inseparabile dalla *del/costruzione* della realtà simulata, della putrefazione della creatività o della comunicazione al servizio dell'Arte» o della politica. La «costruzione di situazioni inizia oltre il crollo moderno della nozione di spettacolo» (Guy Debord). La sfida della fotografia situazionista dunque è l'idea di un'arte senza aura, di una comunicazione senza profeti, di una cultura senza sciamani; non si tratta di fare (anche) della scrittura fotografica una «religione della ragione» (Robespierre), ma *détournare* l'insieme dei linguaggi fotografici come maneggio di tutte le armi espressive... fare della propria epoca una grande festa funebre dell'apparenza.

Il *détournement* di tutte le forme della comunicazione audiovisuale è una metafora, un ribaltamento di senso e riorientamento di prospettiva che nasce dalla svalorizzazione della fonte dalla quale è stato dirottato... il *détournement* si esprime come negazione del valore retorico di ogni forma relazionale... mentre distrugge un momento convenzionale, riporta alla luce del discorso altri filamenti culturali, altre possibilità di organizzazione del reale. Studiare la fotografia vuoi dire cercare di modificare il suo linguaggio. *Détournare* il suo uso. Cambiare il modo di fare e proporre la fotografia oltre i letamai della merce, è ri/portare alla luce una comunicazione del conflitto e scompigliare il codificato e il convenzionale all'interno dei loro stessi tracciati espressivi. La sociologia del politico (Henri Lefèbvre, Andre Glucksmann o Jean-François Lyotard...) ha confuso non poco *i livelli d'esperienza con i livelli di realtà* (d'esistenza) e *i livelli di analisi*; l'insieme simbolico è la risultante della ricezione sociale. Il campo semantico dunque coincide con la cultura esperienziale e la politica attiva... un po' poco.

L'arma dell'immagine si pone come pratica dell'utopia, percorso/laboratorio, luogo topico dove sono espressi le paure e i terrori di una società del tempo vuoto e della violenza diffusa. A partire dalla critica della vita quotidiana, dal suo superamento e dalla sua decomposizione, la *fotografia situazionista* cerca di fare *tabula rasa* di tutti i valori e le regole di comportamento sociale per annunciare la fine della rassegnazione e della sopravvivenza nei lager della comunicazione falsa della modernità. Quando il potere risparmia sull'uso delle armi, affida alla cultura, all'ideologia o alla fede la cura di mantenere l'ordine oppressivo.

La fotografia è un linguaggio che coniuga comunicazione e comportamento sociale. L'iconografia dominante si esprime e si diffonde attraverso i mass-media e nelle stanze istituzionali che organizzano l'assoggettamento degli sguardi. Ogni mutamento della struttura comunicazionale va ad influire e trasformare la soggettività di ciascuno. I *padroni dei sogni* sono anche i produttori e i mercanti dei linguaggi massmediali. Ovunque la fotografia si giudica a colpi di dollari e non per i suoi contenuti culturali, eversivi. La distruzione radicale di tutte le aure artistiche o mercantili valgono bene una mossa... «L'importanza della fotografia non risiede soltanto nel fatto che è una creazione, ma soprattutto nel fatto che è uno dei mezzi più efficaci per plasmare le nostre idee e influire sul nostro comportamento» (Gisèle Freund).

L'immagine fotografica impone i modelli sociali delle idee dominanti. I fotografi o sono scippatori di realtà violentate o persuasori occulti dei santuari della conservazione... il resto è pieno conformismo amatoriale. Henry Cartier-Bresson ha saputo cogliere gli anfratti profondi della piccola vita ordinaria e ha detto: «Fotografare significa affermare la vita con tutte le sue contraddizioni; è dal cuore che viene la decisione di cogliere un'immagine; è lui che grida «sì sì, sì»». La fotocamera è uno

strumento di conoscenza, un utensile per aprire la «scatola magica» non solo di ciò che accade davanti al fotografo, ma anche all'interno del frammento sociale nel quale si trova. Le fotografie più stupide e infami sono state fatte in nome dell'«arte fotografica» o del «diritto all'informazione». Sulle spoglie détournate del passato ritorna il terribile dell'innocenza ormai inseparabile con il ribaltamento di prospettiva della quotidianità offesa.

La società dei ruoli si instaura con l'apoteosi della modernità... I circuiti dei bisogni e dei desideri sono costantemente deformati, plasmati, eterodiretti ovunque è possibile entrare con gli strumenti di comunicazione... la croce, la spada e la polvere da sparo sono stati sostituiti con *l'acculturazione di massa*... i plotoni di esecuzione e le bombe dei paesi più civilizzati... pensano a redimere quei *pezzi di popolo* che nei *punti caldi* della terra non vogliono sottostare più al loro tiro al massacro... Nel quadro dell'economia politica transnazionale anche «i migliori cani da guardia della teoria rivoluzionaria diventano, senza cessare di abbaiare sullo stesso tono, i migliori cani da guardia del potere» (Raoul Vaneigem). I sacerdoti del negativo e i predicatori del profitto sanno bene che «un gruppo sociale si caratterizza tanto per ciò che respinge che per ciò che consuma e assimila» (Henri Lefèbvre). Il pensiero mercantile che ri/producono sotto ogni forma, oggetto o pedagogia... è l'ingresso della gabbia sociale nella quale l'individuo entra a *passi di danza*, per non uscirne più... la costruzione di una società più giusta passa per la partecipazione cosciente e attiva nella comunità... la ricerca della libertà del singolo si situa nel rispetto e nella condivisione dell'amore per la libertà degli altri.

La creatività della fotografia è la sua abdicazione alla moda. «Il mondo è bello: questo è il suo motto» (Walter Benjamin). La fotografia non è una testimonianza della realtà, ma una registrazione della realtà sottratta, modificata, illusoria. Non è

vero che «il lettore è sempre pronto a diventare autore» (Walter Benjamin), e proprio perché la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte o comunicazionale ha modificato il rapporto delle masse con - i modi di fruizione - dell'arte o della cultura massmediale. Rotta l'unicità dell'opera d'arte (l'aura), restano appunto le serie, i facsimili, gli archetipi di una mondanità del segno che è proprio il rovescio dell'aura appena dissolta. Nuovi simulacri di uno spettacolo integrato su altre bande mercantili. Qui ogni fatalità contempla i propri disgusti... il sonno della ragione storica continua a produrre ciechi e sordomuti... gli ambienti estetico/museali della fotografia sono divenuti irrespirabili. «Risparmiate il riso/Contate le munizioni/Vivete con attenzione/Esercitate la mira» (Franco Fortini). La conoscenza dell'istante emerge nella fotografia del peggio che disvela l'inautentico e porta alla luce della storia la putrefazione e i deliri nascosti dell'oggettività smerciati come «condizione storica»... ma dovunque la tirannia delle parole o la violenza delle ideologie (comuniste o mercantili...) schiacciano, saccheggiano, uccidono le identità di interi popoli... i fuochi della sovversione non sospetta rispondono ai teoremi e alle congetture della civiltà telematica.

La frattura della convivialità apparente è in atto... la società dello spettacolo è lo spettacolo della mediocrità della vita quotidiana... «Socrate è morto perché voleva fare politica, è tempo di vivere per farle la festa ! » (Bernard Rosenthal). La cultura dei ruoli è stata l'ultima trappola che una minoranza arrogante e capace ha teso contro le utopie possibili... Contro i genocidi e le appropriazioni indebite che questa casta di scribi, inquisitori e governatori della *civiltà mercantile*... lavorano i congiurati del desiderio di vivere senza catene né simulacri. «I rossi mattini m'importano meno della scintilla che li accende» (Raoul Vaneigem). La sovranità del nostro tempo è fittizia. È spettacolo del nulla fatto circolare come *modernità*. Chiamarsi fuori da

questa catastrofe annunciata vuoi dire minare alla radice la dimensione immaginaria dei simulacri, portarsi all'estremità della ragione per devalorizzare ogni oggetto, ogni cosa, ogni linguaggio che si conformi ai modelli diffusi significa partecipare alla caduta dell'impero dei segni... quando l'uomo sarà in grado di capire la propria capacità di infrangere le pareti della costrizione amministrata... sarà libero.

La fotografia radicale è una scrittura della temporalità. Una specie di cassetta d'arnesi dove ciascuno usa gli strumenti della comunicazione secondo la propria *visione del mondo*. In molti modi la fotografia della diserzione si oppone ai viacoli della società punitiva dove «l'irregolare, l'agitato, il pericoloso e l'infame sono l'oggetto dell'imprigionamento. Nel momento in cui la penalità punisce l'infrazione, sanziona essa stessa il disordine» (Michel Foucault).

Le civiltà dello spettacolo (del simulacro, del rituale, della partitocrazia...) teatralizzano il gesto, e l'architettura del quotidiano è la sorveglianza e la punizione. Mai una società è stata così controllata, garantita, protetta da ogni forma di eversione... come la società moderna uscita dai franamenti della dottrina *comunista* e dal neocolonialismo terrorista occidentale.

Dedica al bestiario politico-economico e ai corvi morti della Chiesa: «Sparite, grottesca mascherata, saltimbanchi di mali incurabili: voi temete troppe cose per essere temuti e ne rispettate troppe per essere rispettati! Voi giudicate di tutto a torto, mentre la gente comincia a giudicarvi a ragione: non vi accorgete che una metà del paese ride di voi, e che l'altra vi ignora» (Gianfranco Sanguinetti). Gli *Enragés* della roncola e gli *Anarca* del colpo di mano... hanno gettato nel fuoco le bibbie, le regole, i dogmi... i loro fantasmi at/traversano il mondo infilando le vostre lingue sulle picche dei *Comunardi dell'avvenire*.

La decomposizione e il superamento dell'arte, della cultura, della politica, della religione... inizia con la distruzione dei miti

del consumo alienato che banalizzano ogni attività sociale e addormentano ogni intelligenza che tenda a stravolgere i vecchi valori. Al pattume dell'ordinario spettacolarizzato si oppongono i *briganti del ludico* che nel termine «gioco» insinuano i concetti di festa, creatività, trasformazione dell'esistenza... nel *potlatch* che si prende gioco di ogni regola e dalla fusione/incontro del gioco con la libertà reinventano i margini, le mappe, i sentieri della vita quotidiana rovesciata.

Il *potlatch* non è solo il dono né il gioco di paradossi portato oltre i recinti del conforme... il *potlatch* situazionista deriva dagli Indiani d'America che usavano lo scambio di doni come circolazione di beni... avevano capito che nel dono sopravvive il desiderio d'amore reciproco e l'anticipazione di qualcosa non scritto da godere domani. Il *potlatch* dei pellerossa è un giudizio senza appello buttato contro i *lunghi coltelli* della seduzione mercantile. La surrealtà della *fotografia situazionista* è un linguaggio velenoso, destrutturante, corrosivo... che dal rovesciamento dei contenuti e delle forme correnti espone altri percorsi affabulativi... dall'analisi del vissuto passa al vissuto del quotidiano. Una pratica dell'utopia dunque che si concentra sul superamento e sulla ricomposizione dell'arte, della cultura, della politica, della fede... per mutare la vita, cambiare la società.

La fotografia del desiderio di vivere è un detonatore che nella costruzione di situazioni, anomalie, devianze... del discorso dominante, contraddice ogni passione rivoluzionaria spontaneista per andare a riscoprire le soggettività in processo che si chiamano fuori dai genocidi spettacolarizzati che la società massmediatica organizza contro le intelligenze della separazione e della *socialità*. La *fotografia situazionista* è legata alla *dérive*, al ludico, al *détournement*, allo spiazzamento, all'evento comportamentale eretico che nel momento che accade muta i dettami del regno della ragione imposta. Una *teoria dei momenti* dunque, che studia la quotidianità per cambiarla.

«Cambiare la quotidianità, vuol dire portare alla luce e al linguaggio le sue confusioni, vuol dire far apparire, dunque scoppiare, i suoi conflitti latenti» (Henri Lefèbvre). I padroni della comunicazione sono anche i becchini dell'utopia... il loro funzionalismo segue l'estetica della merce e ogni cosa è considerata oggetto di consumo: l'uomo un accessorio, un residuo, accezione ortopedica di una rappresentazione del calcolo egoista destinata a crollare sotto i colpi insurrezionali dell'intelligenza liberata.

«Il ribelle è il singolo, l'uomo concreto che agisce nel caso concreto. Per sapere che cosa sia giusto, non gli servono teorie, né leggi escogitate da qualche giurista di partito. Il Ribelle attinge alle fonti della moralità ancora non disperse nei canali delle istituzioni» (Ernst Jünger). Il ribelle rompe gli argini di tutte le moralità filistee e conferisce alla propria azione le tracce di resistenza necessaria per andare a godere della propria libertà, di tutta la libertà e nient'altro che la libertà. Ogni uomo è *il peso delle parole* che pronuncia. La catechetica del ribelle non contempla né l'indifferenza né la genuflessione... il ribelle lavora per un'utopia possibile, per un'epoca futura, per una vita quotidiana dove ciascuno potrà essere re in un regno senza servi... al cinema, quando la realtà è peggiore della leggenda, si filma la leggenda.

Commentario sulla società dello spettacolo: il potere dello spettacolo è anche lo spettacolo del potere dissimulato in ogni buco della vita collettiva. L'accesso al mediale serve da fascinazione, seduzione, consumo dello spettacolare integrato nell'immaginario. Ogni governo organizza i suoi spettacoli ed erige i patiboli contro tutte le forme di insubordinazione. Il silenzio cresce. E senza dubbio il nostro tempo «preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, l'apparenza all'essere» (Ludwig Feuerbach). Il linguaggio della merce è anche il linguaggio della cultura, della politica o/e della fede. I rituali

sono gli stessi... cambiano i confessionali. Per mettere fine all'apologia della menzogna e del calcolo truccato occorre passare dal pensiero dell'indifferenza all'indifferenza del pensiero. Dalla decorazione del discorso all'insolenza di esistere oltre le pieghe inamidate della macchina statuale.

«Il simulacro è un'immagine priva di prototipo, l'immagine di qualcosa che non esiste» (Mario Perniola). Svuotare ogni simulacro della propria idolatria è dissolvere il prestabilito nella farsa. Alla tranquillità dei *giusti* preferiamo le turbolenze degli *arrabbiati* che bussano alle porte della prossima primavera. La coscienza dell'incoscienza è una pisciata contro lo splendore dell'apparenza che frana sotto i colpi accidentali della propria inconsistenza. L'irruzione dell'utopia nella storia segna un punto di non ritorno all'omologazione generalizzata... Essere non significa apparire (come diceva Martin Heidegger), ma *scompare* dalla simulazione della vita morta.

«Il deserto cresce, guai a chi alberga deserti» (Friedrich W. Nietzsche). I nichilisti sono i soli uomini che conoscono il dolore, perché lo hanno at/traversato. E sono i soli capaci di abbattere gli schermi dell'apparenza con il sorriso negli occhi e la morte nel cuore (come insegnano i gesuiti...). La forza iconoclastica dei loro sputi annienta ogni altare, feticcio o ragione di Stato... alla violenza dei potenti rispondono con il diritto alla violenza... le pagine di storia che hanno scritto col sangue dicono che la vita autentica può essere opera solo di uomini liberi. E un uomo è libero soltanto quando *sceglie* di esserlo. Il luogo della libertà è la coscienza della singolarità celata in ognuno e che messa di fronte alle banalità e alle mediocrità cristallizzate nell'ordinario, decide di disertare. Volare sull'orlo dell'essere... Il cercare di conoscere è già interrogare il problema della sopravvivenza... perché «il cercare, in quanto cercare intorno a... ha un cercato. Ogni cercare intorno a... in qualche modo, è un interrogare qualcuno» (Martin Heidegger).

Il linguaggio decostruttivo della fotografia radicale si riconosce nel *potlatch*, il gioco sovversivo di tutti i drappaggi della comunicazione audiovisuale e la *dérive*, una specie di tecnica del passaggio improvviso attraverso ambienti, forme, momenti culturali diversi che vanno a promuovere l'incontro, l'epifania, la costruzione di *situazioni* volte a stravolgere i sensi, i luoghi, i valori (culturali, estetici, politici) della condizione relazionale della modernità. La *dérive*, come il *potlatch*, sono momenti dialettici di realtà parziali... concepiti soltanto come rovesciamento di valori esistenti o percorsi trasversali dell'etica collettiva. Esprimono una *psicogeografia* di resistenza, di *dévalorisation*, modificazione della cultura di massa. Il *ludico* che mettono sul campo è un urlo al rialzo... una teoria critica dell'umanità ancora incapace di superare la propria infanzia.

La fotografia dell'esilio è un modo di riflettere la crisi endemica della società affluente. E la conoscenza che si fa custode di ogni asperità deviante e dal fondo della propria incoerenza etica/estetica allude a diverse possibilità/espressività del «vero». Il pensiero dell'esilio o della clandestinità elabora altri accessi alla liberazione dell'uomo... evidenzia il limite dell'iconografia, della parola, dei suoni... che serrano alla gola le angosce, i timori, le violenze della cultura corrente... i persecutori della libertà fissano i loro monologhi nell'istante riflesso, nel comizio, nella predica o nella pubblicità... quello che vogliono raggiungere è la fissità dell'epilogo, l'idea di un ordine necessario (una burocrazia cosmica) che regola e omologa i flussi di identità e di causalità. Il vero non è l'accadere, ma la sua rappresentazione... il suo psicodramma... lo spettacolo si sostituisce all'accidente, all'epifania dello straordinario che annega le sorti del mondo in una fiorente di segni/segnali accomodanti e giustificatori. La fotografia dell'esilio si costruisce e si legge come trasversalità del discorso fotografico confezionato... si addossa al mito orfico di Dioniso che riflette nella propria

immagine la cornice e i contenuti di un mondo lasciato alla prevedibilità e spinto all'abbandono... le parole/immagini dell'esilio costituiscono un pericolo per la circolarità del sistema, esprimono un evento, un incontro, un'azione eversiva elaborati contro la strutturazione di un tempo della simulazione e di uno spazio dell'eloquio falso... un attentato contro gli strumenti (di comunicazione-assoggettamento) del dominio... in una parola è la scena sottratta alla tradizione sapienziale che fa di ogni forma culturale, una forca.

Il linguaggio ereticale della fotografia situazionista si insinua nella decomposizione ideologica della cultura moderna. Se ne impossessa per negarla. Lo spaesamento che mette in atto è transitorio e si integra nella *costruzione di situazioni* spazio-temporali che tendono a cambiare i modi di vedere, i vestimenti, i tracciati, i palinsesti architettureali (non solo creativi) della vita societaria. È una teoria critica della società burocratica, funzionalista, necrofila... è la negazione della messa in scena della sua rovina. È il *détournement* di tutte le conoscenze e la rivalutazione delle azioni umane... è la capacità di *dévalorisation* di tutti i doppi giochi e le truccherie della società dei simulacri: «solo colui che è capace di devalorizzare può creare dei valori nuovi. E ciò si può fare solamente dove vi sia qualcosa da devalorizzare, vale a dire su un valore già stabilito» (Asger Jorn). Il *détournement* o la *dévalorisation* come negazione della modernità, che è predazione, saccheggio, genocidio prolungati su una grande parte di umanità da parte di una minoranza arricchita, armata e benedetta dalle encicliche papali e dalla storia della violenza legiferata... sono anche il preludio di una liquidazione inevitabile: quella della barbarie che la società dello spettacolo ha chiamato «stato assistenziale».

La civiltà dello spettacolo non è un insieme di segni... ma la textitura sociale fra individui e segni. «Lo spettacolo, compreso nella sua totalità, è nello stesso tempo il risultato e il progetto

del modo di produzione esistente» (Guy Debord). La realtà sorge nello spettacolo dei segni, ma ciò che corre nel quotidiano è solo il versante spettacolarizzato della rete sociale. Non si tratta di rovesciare il mondo, ma disvelare lo spettacolo del mondo e sostituire i flussi del falso con i momenti del vero.

«Non esiste nessun uso innocente della parola e della libertà» (Jean-Francois Collange). È al valore d'uso della parola e della libertà che l'uomo deve affidare la gestione della propria umanità. E ogni umanità autentica si caratterizza e cresce nella condivisione delle differenze. La propria umanità è immediatamente riconoscibile solo se si riflette nell'umanità dell'altro. Il diritto alla diversità è il diritto alla vita.

Fotografia del *dissidio* è la messa a fuoco dell'esistenza come «punto di vista documentato» (nel cinema Jean Vigo, Luis Buñuel, Glauber Rocha, Jean-Marie Straub...), totalità dei fatti. La fotografia del dissidio è una scrittura diretta che nel momento che cancella le tracce (l'immediato) dei ritrattati, in quello stesso istante riporta in superficie (dell'essere) l'autenticità delle proprie paure o i cedimenti delle prossime euforie. Il pensiero del dissidio istituisce nuovi destinatari, altri sentieri luminosi di aggregazione a/temporale dove l'universo istituzionale (ideologia, religione, economia, esercito) cessa di gestire lo scambio comunicazionale... va a deviare bisogni e scoprire nuove motivazioni comunitarie... qui l'informazione assume usi *illegittimi* e perversi dal destino delittuoso che le era stato assegnato... il dissidio è una morale (libertaria) in azione, è la confutazione radicale di tutti i pregiudizi che secoli di pornografia politica e teologica hanno fagocitato nel cuore dell'umanità.

Fotografia della presenza o eresia della coscienza è una riflessione, un contributo e un processo di liberazione che si affranca con il Sud del mondo e partecipa ai percorsi di abolizione dell'attuale situazione di ingiustizia nella quale versano

interi popoli. La crescita di ognuno è legata a una rottura con le tavole della legge, con il verbo del Vangelo, con le norme collettive che delineano l'assoggettamento dell'individualità. Qui la scrittura fotografica si oppone al conforme che è un contenitore/ripetitore di opinioni... va ad aggiungere alle tre aristocrazie di Schopenhauer: «a) l'aristocrazia della nascita e della posizione sociale, b) l'aristocrazia del denaro, c) l'aristocrazia spirituale», l'aristocrazia *della devianza*, che trasforma in «arte» o creatività ogni atto quotidiano di sopravvivenza. La coscienza eretica o aristocratica della devianza è uno scarto/differenziazione dal collettivo... un salto qualitativo che oppone il singolo all'ortodossia miracolata dai re magi (ideologia, religione, economia) dei luoghi comuni... «Un profeta non è disprezzato che nella sua patria, tra i suoi parenti e in casa sua» (Marco, 6.4).

La coscienza ereticale esprime un fare, un parlare, un progetto di condivisione della comunità che non accetta l'essere gestiti, parlati o destinati di un potere centrale a un'esistenza condizionata... ma si fa autore, attore, percorso di ammutinamenti e devianze che, nel rapporto con gli altri e nel coraggio di esprimere la propria anomalia, afferma la responsabilità di un corredo culturale che connota altre manifestazioni dell'attività umana. Altri modi di abitare la vita quotidiana.

Il linguaggio fotografico mercantile è una coercizione che si muove nella dinamica dell'economia mondiale di appropriazione indebita o, meglio, di rapina, dei paesi ricchi contro i paesi poveri. Qui l'uomo è considerato per il suo avere e non per il suo essere. La fotografia corrente è al servizio del quadro formale e istituzionale esistente e si mostra come *gutteria formale* di un padrone tanto stupido quanto cattivo. Solamente una rottura radicale con il *sistema sviluppista* potrà portare una trasformazione profonda all'attuale stato di cose... i processi di liberazione cominciano a rivelarsi ovunque l'oppressione economica,

sociale e politica ha falciato i più elementari diritti umani e la società opulenta inizia a figurare la sua caduta... dappertutto si sente il bisogno di costruire un mondo in cui ogni uomo, senza eccezione di razza, di religione, di idee... possa godere una vita pienamente umana, liberata da ogni forma di schiavitù.

I lampi e le devianze della fotografia sociale si oppongono al disordine giustificato dell'economia transnazionale che permette a pochi uomini di vivere della miseria di molti uomini. Disobbedire all'*imperialismo internazionale del denaro*, significa dare inizio alla fine dell'assoggettamento, della dipendenza, della rapacità che una larga parte di umanità subisce da parte dei paesi più sviluppati. Alla *violenza ingiusta* degli oppressori, gli oppressi sono costretti a rispondere con la *violenza giusta* per conquistare la loro liberazione... e mettere fine a una situazione di dipendenza, di sottosviluppo insostenibile. Ed è per questo che occorre l'«elaborazione di una spiritualità della liberazione... dobbiamo imparare a vivere e pensare la pace nello scontro, il definitivo nello storico» (Gustavo Gutiérrez). Si tratta di cogliersi come uomini (non ancora realizzati) che contrastano i poteri della società schizofrenica e rigettando, combattendo ogni forma di oppressione, ritrovano la forza dell'utopia come educazione alla libertà.

Una democrazia egualitaria contiene in sé autentici diritti umani (politici, economici e sociali) o non è niente. Fotografia del rancore o del risentimento è dunque un gesto d'amore verso la parte più in basso della scala sociale e un atto di ribellione contro una società fondata sul delitto e la tirannia. Fotografare è giudicare. È sconsacrare, spogliare, violare la storia dell'uomo e dei suoi dèi. «In fondo alle prigioni, il sogno è senza limiti, né la realtà frena. L'intelletto in catene perde in lucidità quanto guadagna in furore» (Albert Camus). Il fiato secco delle passioni rovescia ogni tipologia di ordine e al posto delle conclusioni accende i fuochi della rivolta. Ogni boia, come ogni

mercante, ogni politico o prete ha le proprie fogne e i plotoni di esecuzione per oltraggiare la bestemmia della libertà e la blasfemia dell'utopia. La *filosofia della rivolta* di Nietzsche insegna ad abbattere i pregiudizi per non costruirne mai più. «Essere liberi vuoi dire abolire i fini» (Albert Camus). Sbarazzarsi di Dio e di ogni idolo o mito è dilaniare l'ordine costituito alle radici. La *rivolta di Spartaco* è stata il primo atto di disobbedienza dell'era cristiana. Le fondamenta dello Stato tremeranno più tardi. A Parigi. Quando Danton disse: «Non vogliamo condannare il re, vogliamo ucciderlo». Nel letamaio dei principi ereditati per *grazia divina* la ghigliottina dette a Cesare quel ch'era di Cesare: un secchio del suo sangue. Per liquidare un principio bisogna tagliargli la testa... «Nessuno può regnare innocentemente» (Saint-Just). Fotografare l'uomo è già tradire il reale che lo confina a essere vassallo della propria stupidità istituzionalizzata o ribelle a tutte le felicità prostitute al miele amaro della società dell'apparenza.

Fotografia dell'agorà è il raggiungimento della consapevolezza che ogni verità uccide e ogni interrogazione non ammette limiti né catene... il superfluo paralizza ogni Apocalisse e ogni approfondimento del nulla nell'instaurazione della demenza come bene collettivo. L'incoscienza è l'asilo della *buona condotta*... la coscienza, autoesilio dove ciascuno allena la mira in attesa di godere del proprio atto di giustizia... i talenti del profitto e i moralisti della fede hanno bisogno di piombo quanto di passioni per ritrovare la strada *maestra del tempo decantato*. Ai frequentatori di patiboli preferiamo i congiurati della libertà che fanno della propaganda dei fatti l'inizio del loro discorso di fraternità e uguaglianza. Ogni utopia sfigura la storia della propria innocenza e giudica gli universi possibili anticipando il fulmine... ogni impresa disperata insegna che nella disperazione c'è un atto di coraggio che annuncia la crepa irrimarginabile del muro... una volta che si è capito il passaggio, si è tentati di minare il Palazzo.

La fotocamera è uno strumento di disvelamento della *realtà oggettiva*. Fotografare significa stabilire un rapporto con la cosa fotografata... ogni fotografia è infatti un autoritratto. La fotografia è l'immagine di un mondo che di meraviglioso ha solo i cataloghi pubblicitari delle agenzie di viaggi... la fotografia è sempre stata dalla parte del potere... già nel giugno del 1871 gli sbirri si servirono dei ritratti dei comunardi sulle barricate per le fucilazioni di massa... la funzione sociale della fotografia nella società moderna è estendere il controllo sulle disfunzioni del sistema.

Tutto quanto at/traversa gli spazi e tempi della sicurezza e del restauro si pone come *fotografia dello scandalo*, e secondo un comune dizionario italiano, «Scandalo è la persona, la parola, la cosa che dà il cattivo esempio o turba la coscienza» della pubblica opinione. Questa scrittura fotografica della turbolenza e/o della devianza non si limita a fotografare il mondo, ma vuole andare a vedere come vive l'uomo che abita questo mondo.

In un'epoca dell'impostura e della falsificazione come questa che ci sta addosso, ogni fotografia si presta a essere un crimine contro l'umanità o la traccia di una speranza: quella dello straordinario che sconfigge la mediocrità! «Eccoci con venti secoli di alta civiltà alle spalle eppure nessun regime resisterebbe a due mesi di verità» (Louis-Ferdinand Céline). La rivolta dell'intelligenza fruga nelle crepe dell'universo governato da folli senza rimedio... lavora per il crollo dell'impero, annunciando sconvolgimenti e risvegliando i fuochi e le congiure dell'uguaglianza che nel passato hanno fatto tremare l'arroganza dei potentati... nell'urgenza del peggio e sulle rovine del mondano vedono oggi quello che domani sarà storia. Ovunque i frequentatori dell'utopia e i moralisti del sanpietrino disselciano l'asfalto delle strade per cercare le spiagge dell'utopia concreta.

La macchina fotografica modifica morali e comportamenti. L'immagine mercantile nell'anima che scheda, riproduce e conserva sacralizza il proprio tempo spettacolarizzato... foto-

grafare la temporalità invece è cogliere al di là dell'immediato, della cronaca o dello strappo i filamenti della verità possibile... e la verità, disseminata dentro una struttura bella, forte, diretta... è sempre sovversiva.

Una fotografia non è un accidente, ma una presa di posizione. Perché «fotografare è anzitutto la messa a fuoco di un temperamento» (Susan Sontag). Fotografando gli altri scopriamo anche noi stessi.

La condizione fotografica attuale sostituisce l'immagine del quotidiano con la copia, l'evento con l'apparenza, la rappresentazione della realtà e non la realtà. A forza di fotografare la maschera si è perduto il senso figurativo, ludico e sociale della faccia. «C'è una cosa che la fotografia deve contenere, l'umanità del momento» (Robert Frank).

Una fotografia non è solo la registrazione di un accadere, ma la fissione di un momento storico irripetibile. Non è vero che «quando tu sei la macchina, la macchina è te» (inserzione pubblicitaria della Minolta, 1976)... la fotografia guarda nel cuore di tutti e acceca gli stolti nel modo più semplice: fotografando la loro esuberante stupidità. Alla fine del secolo si usava la forza, oggi la fotografia. Non è cambiato nulla in fatto di cattivo gusto. Allo stupore del disgusto massmediatico occorre rispondere con i fuochi incorruttibili della periferia. In un mondo dove più nessuno è disposto a servire o essere schiavo... ogni re, ogni ideologia, ogni principio di proprietà privata delle idee... sono morti.

La critica radicale situazionista è la critica di ogni linguaggio audiovisuale e si situa all'interno del sistema codificato come linguaggio della critica. Le immagini, le parole, i segni... lavorano per l'organizzazione dell'apparenza e l'Era di controllo collettivo e dell'adulazione forzata... qui la fotografia sociale rappresenta una folgorazione che fuoriesce dalla dipendenza della collettività per evolversi nella dimensione creativa della

personalità e delle differenze individuali... la fotografia sociale rappresenta insomma la trasfigurazione del mito o del simulacro e fa emergere dall'inconscio o immaginario del singolo i formulari e le tendenze di un reale incatenato ai totem e tabù che l'ideologia del sospetto circuita come relazioni sociali... agli abbrutiti basta credere in qualcosa o in qualcuno che sollevi le loro paure e li addomestichi con l'autorità o con quella «specie di solenne canaglia chiamata Gesù Cristo... ignobile pederasta di Dio... Gli asini passano il loro tempo a lisciarsi con la lingua i labbroni, ma Iesus christus il suo lo passava a scoreggiare da lungi e con la lingua nella bocca del suo vicino. Era un esercizio molto apprezzato all'epoca» (Antonin Artaud). Prendersi gioco delle regole significa reinventare i bordi e i giochi della vita quotidiana. «L'illusione genera e sostiene il mondo; non la si distrugge senza distruggerlo» (E.M. Cioran). Gli sperimentatori dell'utopia si chiamano fuori dall'ordine *sacro delle apparenze* che è la seduzione (politica, ideologica, religiosa, economica, culturale...) assunta come destino generalizzato. Come il deserto di Nietzsche, anche la seduzione, cresce. «Sedurre è morire come realtà e prodursi come gioco illusionistico» (Jean Baudrillard). La fotografia è un appuntamento con la morte (il rituale mercantile) o la sfida radicale ai divieti dell'incantesimo istituzionale.

Fotografia *dell'inconscio* o della *surrealtà* significa affondare lo sguardo nei confessionali e nella trasparenza. Scavare al fondo dell'artificiale e del sontuoso per andare a ri/scoprire un'antropologia dei segni a/fotografici che liquidano l'isteria delle ragioni riflesse e chiudono l'era della simulazione. Quando tutti pensano allo stesso modo e vedono le stesse cose... occorre dirottare la corrente della storia. Occorre ammutinarsi, disobbedire. Per non obbedire mai più. Turbare la legalità. Agire verso un divenire dell'umanità meno feroce e meno ipocrita.

Lo spettacolo è il canto del cigno della soggettività. «Là dove domina lo spettacolare concentrato domina anche la polizia» (Guy Debord). La filosofia della miseria e l'apoteosi della mediocrità si nascondono nell'obbedienza ai flussi mercantili, ai modelli d'identificazione, alla genuflessione del vissuto apparente... la rappresentazione è anche l'alienazione immaginifica di un destino che passa per il mattatoio dell'iconografia religiosa, politica, mercantile... l'iperrealismo della società attuale è un insieme di immagini che mettono in rapporto gli individui con i centri del potere. Il cuore reale della società apparente è la galera, le regole, le leggi... con le quali il discorso dominante ha perpetuato l'immaginario del potere.

Il simulacro è l'autoritratto di ogni potere. È il discorso dell'ordine presente che si manifesta come apparenza spettacolare di un'epoca dell'accumulazione e dell'opulenza dove la confessione generalizzata è nella merce e il quotidiano si dissolve nel disormeggio dell'esistenza. La critica radicale de/possessa la storia dei suoi significati, apre altre direzioni, altri sensi, altri immaginari possibili che vanno a imballare un tempo morto della realtà spettacolare e ricomporre una psicogeografia umana dove la verità non è quello che si dice, ma è quello che si fa. Alla base di ogni liberazione c'è una rottura con un ordine sociale ingiusto. Tutte le liberazioni sono anche presagio di un quotidiano diverso, il fiorire di una società più libera, più umana.

«Non condivido quello che pensi, ma sono pronto a morire perché tu lo possa esprimere» (Voltaire). La fotografia della separazione sorge sulla convinzione libertaria di *pensare il pensiero*. Non si tratta di rispettare il vecchio codice né erigerne nuovi... ma di disseminare le idee di rottura del convenzionalismo... c'è un tempo per gridare e un tempo per raccogliere le voci sotto l'albero dell'utopia dove il pensiero si esprime nella pluralità e nelle differenze e rinnova la quotidianità di tutti. «La manifestazione del vento del pensiero non è conoscenza, ma è

la capacità di distinguere il giusto dall'ingiusto, il bello dal brutto. E in realtà questo può impedire le catastrofi, almeno per me, nei rari momenti in cui si è arrivati a un punto critico» (Hannah Arendt). Non c'è nulla che assomigli tanto alla tirannia quanto la falsa democrazia o il comunismo di Stato.

Il nostro tempo segna l'apoteosi della paura... il dominio delle economie politiche transnazionali ha falciato popoli, culture, diritti... ha lasciato alle giovani generazioni i resti di un'umanità demente. Mai le libertà più elementari dell'uomo sono state così prossime alla tomba. Ma dappertutto il rifiuto della rassegnazione ha già asciugato le lacrime della disperazione col sangue degli assassini. La tirannia del sottosviluppo è opera di fanatici e idolatri del profitto... travestono i loro genocidi con opere di carità e menzogne di progresso... quello che realmente fanno è dare il *colpo di grazia* ai popoli più poveri... La libertà di un uomo o di un popolo ha senso solo se viene rispettata l'umanità di quell'uomo o di quel popolo. Se non c'è condivisione né alleanza tra gli uomini allora vuoi dire che ci sono autoritarismo e dispotismo. Libertà di coscienza significa pensare ciò che si vuole e dire quello che si pensa. All'uomo e solo all'uomo è affidata la responsabilità del proprio divenire. Disobbedire è già scegliere.

Invece di continuare a fare «palazzi per i re, chiese per gli dèi, archi di trionfo per gli eroi, dobbiamo costruire palazzi per alloggiare vagabondi ed ergastolani, chiese per cambiarle in W.C., archi di trionfo per trasformarli in *bistrot* o cimiteri per cani... bisogna costruire a caso, come volete e con i materiali che volete» (Isidore Isou). Il sovvertimento della cultura è inscindibile dal sovvertimento sociale. Ogni desiderio di mutamento dell'esistente non è solo un desiderio individuale, ma un processo di crescita del singolo nell'insieme sociale e dunque l'inizio di un conflitto più largo.

Il linguaggio fotografico mercantile dirige la conoscenza, pianifica i comportamenti, annulla le emozioni. Quello che va a

codificare è un'epoca della comunicazione rimaneggiata in formulari pedagogici che portano alla banalità, che sigillano ovunque un'estetica dell'ovvio e dell'ottuso che funziona da ruolo stabilizzatore di un sociale arreso... Nei contenuti della fotografia dominante si scoprono influenze e truccherie di simboli/immagini che presenziano ed esplicitano vari risvolti di realtà... nel momento che iniziano alla comprensione del discorso fotografico, in quello stesso momento inibiscono la comprensione del mondo. Questo perché ciò di cui parlano obbliga a pensare, a parlare, ad agire un qualcosa che è già stato confezionato e buttato sul mercato a misura del profitto e dell'egoismo personale.

Ogni potere si regge sulla stupidità generale. La critica radicale o *nichilista* fa della verità un grimaldello per irregidire la storia... il passaggio da una pedagogia degli oppressi a una teologia o *catechetica* della liberazione... vuol dire liquidare ogni feticcio, simulacro o idolo e cioè ogni forma della loro rappresentazione... rompere la totalità dell'esistente nella costruzione di situazioni libertarie che portano un po' di disordine e di squilibrio dove regna la tirannia dell'apparenza e la pratica della seduzione.

«I principi non valgono che per lo spirito che pensa, e quando pensa; ma al di fuori dello spirito che pensa, un principio si riduce a nulla» (Antonin Artaud). Studiare la fotografia è già cambiarla. Modificare i dettami della quotidianità. Interrompere le sue conclusioni. Accendere i conflitti latenti e le passioni liberate.

Il desiderio di vivere e la rabbia delle passioni incendiate è la capacità dell'uomo di lottare per ottenere ciò che sogna. Ciascuno definisce la propria umanità in rapporto alla comunità che vuole realizzare. Dappertutto i diritti più elementari dell'uomo sono calpestati... e «non esiste libertà senza parità dei diritti e non esiste parità dei diritti senza libertà» (Vàclav Havel)... Il sistema posttotalitario comunista o la dittatura della merce

dell'Occidente sono sistemi di sfruttamento dell'uomo sull'uomo... servire la verità significa sostenere e realizzare una *rivoluzione esistenziale* che indica nella speranza o nella rivolta una via di uscita dal sottosviluppo (non solo nel Terzo Mondo). Quando c'è di mezzo la libertà ogni potere lucida i cannoni. «E poiché l'uso dell'intelligenza testimonia più imbecillità a sinistra che l'uso della stupidità a destra, le leggi del profitto si applicano ovunque con una bella uniformità» (Raoul Vaneigem).

Anche la *rivoluzione* è parte dello spettacolare, il sistema mercantile ri/produce tutto e fa coincidere ogni cosa nella culturizzazione dello spettacolo. La critica radicale coglie nel suo divenire antagonista e trasgressivo le abiure e le liquidazioni della classe al potere per détournarle nelle contraddizioni dell'esistente. La sovversione della critica eversiva non si pone alla fine, ma all'inizio della sua operazione di rovesciamento e riappropriazione della cultura (della retorica) moderna. La *frazione radicale* che va a costruire all'interno del gazebo massmediale assume il carattere di sabotatori della società dei simulacri.

Tutto tende a divenire spettacolo e merce... il superamento e la liquidazione della realtà spettacolare-mercantile è anche un processo di decomposizione di tutte le ideologie portato fino all'estremo.

La fotografia del restauro e della copia è un'impresa funebre di degradazione dei valori. I ministri del rito trasformano l'oscenità del falso in abitudini, in professioni, in de-realizzazioni della soggettività sottomettendo i loro adepti a regole e norme di uno pseudoumanesimo abitato dall'effimero istituzionalizzato... ed è contro tutto questo che operano i *congiurati dell'uguaglianza* e i *cospiratori dell'intelligenza* insorta... ogni azione è azione di qualcosa che spinge a negare il già visto per andare a godere dello straordinario possibile che è già in noi.

La *fotografia ludra* lavora per la decostruzione di ogni linguaggio autoritario o totalizzante... è un rinnovamento degli

sguardi... esprime una funzione sociale primitiva del gioco... si presenta in contrasto con il ludico storico, che prevede un vincitore e un vinto... il sentimento di vigoria, nel gioco come nella società, è la manifestazione illusoria e stupida di una cattiva cultura.

La *fotografia ludra* dunque è la sperimentazione permanente di attività ludiche poste fuori da ogni forma di competizione, ma alimentate da momenti di contrasto estremi che superano il concetto di *azione ludra* come giocare *soltanto*... I percorsi realmente sperimentali dell'attività ludra sono la realizzazione dei desideri e la costruzione delle situazioni... le *neorealtà ludre* esprimono ciò che amano in un vocabolario sconosciuto (desueto) e provvisorio con il quale rivendicano la distruzione di ogni forma d'arte, della politica, della fede... si oppongono alla burocratizzazione del pensiero e alla collettivizzazione dell'esistenza. Le *talpe ludre* vedono nel dissolvimento della dominazione sociale, nella distruzione delle condizioni di vita esistenti, l'inizio di altri percorsi della *socialità*. «Nichilisti sono propriamente coloro che contrappongono al nichilismo le loro positività sempre più rancide, e tramite queste congiurano con tutta la volgarità esistente e infine con il principio stesso di distruzione» (Theodor W. Adorno).

Dare una risposta alla politica della miseria delle ideologie e dei feticci mercantili correnti vuoi dire addestrarsi all'opposizione, fare della critica radicale un campo di battaglia dove i *tempi di piombo* orchestrati dai servizi paralleli dello Stato spingono devianze e sollevazioni nei postriboli del *buoncostume*... quando la cattiva strada si riempirà di *gioia ludra* e la deterritorialità del consenso svuoterà i sacramenti del segno dei loro imperativi, quando la condivisione dell'immediato riscoprirà i valori dell'innocenza, quando il superamento dell'argine andrà oltre la spontaneità dei desideri... la macchina sociale tremerà di paura perché i soggetti della transizione non chiederan-

no solo il pane e le rose, ma l'abolizione di una sperequazione sociale feroce nella quale versa l'intera umanità.

«Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere» (Ludwig Wittgenstein). L'immagine *ludra* è la messa a fuoco di una poetica di straniamento e l'esplosione, la diffrazione di una *psicologia della* strada che prepara i segnali incendiari di un *gioco* superiore... l'eliminazione di ogni gioco che non sia rifiuto di giudici e guardiani del cerchio sociale. L'immagine *ludra* è un atteggiamento morale che il fotografo assume di fronte ai ritrattati... implica la fine del cerimoniere e del pedagogo, comincia col distruggere quello che ci minaccia e va a ri/costruire la memoria storica e l'immaginario collettivo sul rovesciamento del mondo falso, dove tutto è permesso perché niente è vero.

Fotografia di sabotaggio o del «carpe diem» (cogli l'attimo) è tutto quanto rompe il cerimoniale... un linguaggio che brucia i ciarpami del fittizio e innesca nei vincoli delle ideologie e nei simulacri della merce i seminamenti della diserzione... «Non sono soltanto i superficiali che non giudicano dalle apparenze. Il mistero del mondo è il visibile, non l'invisibile» (Oscar Wilde). Fotografare è interpretare e trovare equivalenze o trasformazioni di questo mondo. Chi fa *belle fotografie* è già nei libri paga dei mercanti di *sensi*. Ogni fotografia non figura solo quello che ha scippato alla storia... ogni fotografia è un modo di essere, è la maschera e/o il volto di un'epoca.

I sabotatori della s/ragione amministrata esprimono contro il corpo sociale momenti antagonisti di lesa maestà... bruciano i vascelli della storia che li hanno portati alla scoperta di isole della libertà... l'inchiostro rosso & nero dei *ludri* investe il carnevale della merce e commemora l'immaginario sociale sullo spettacolo della modernità e il marciume della signoria dei partiti.

La fotografia è ovunque tranne che nella fotografia... Sabotare la seduzione dell'effimero o della rappresentazione dell'apparenza è liquidare l'universo simbolico della merce,

della fede o dell'ideologia... la deflagrazione del mondo rovesciato si manifesta oltre l'oscenità del vero che insinua squilibri e inverte l'ordine visibile della produzione macchinica.

Gli impostori della ragione occulta e i prestidigitatori della lusinga siedono in parlamento o predicano nelle chiese... sono il *trompe-l'oeil* di uno spazio simulato che padroneggia gli effetti di una fascinazione di morte... che è l'appuntamento terminale con la seduzione. L'incantesimo della seduzione è costituito da ciò che promette come riverbero immediato dei segni... i divieti si esauriscono in un tono, uno stile, un ritmo... si richiamano allo specchio, al riflesso, all'immagine artificiatà della disaffezione... il feticismo della seduzione è anche un darsi la morte per ri/prodursi nell'Era dei modelli e degli avvenimenti truccati. L'apparenza è il destino. La seduzione il boia che prepara il collo. All'ombra delle maggioranze in fiore l'imbecillità urla nel *silenzio*.

La violenza di ogni Stato è un'interruzione di percorso e il monito per regnare più a lungo su cerchi concentrici totalizzanti... Ma se «il cuore brama uno sparo e la gola vagheggia il rasoio» (Majakovskij) i ladri di fuoco della *fotografia ludra* esprimono l'insolenza poetica dell'istante détournato, delineano una magia degli estremi e rovesciano nel campo dei confini urbani nuove stagioni dell'utopia. Il rizoma della politica si configura con i deliri della merce... la violenza si situa alla confluenza dei bisogni con l'omertà e le mafierie della partitocrazia. «Lo Stato è il monopolizzatore della violenza dei cittadini... lo Stato proibisce di commettere iniquità, non perché desideri abolirle, ma perché vuole averne il monopolio, come per il sale e per i tabacchi» (Sigmund Freud). Ovunque lo Stato celebra se stesso, lì avviene l'esecuzione capitale della libertà.

La macchina dispotica di ogni governo mira a impaurire, reprimere, disarmare... ma al *diritto della canaglia libertaria* che insorge occorre aggiungere «gli incendi della verità, i soli

che sanno bruciare le palafitte dello spettacolo» (Bernard Rosenthal). Non pretendiamo di avere il possesso della ragione, della verità o dell'intelligenza, ma quello del loro uso! De/giustificare il fascio delle conoscenze significa de/realizzare il pensiero *dello spettacolo*, che è la falsa coscienza di una società ingiustificabile. La fotografia del «carpe diem» è l'atto, l'azione, l'incontro di un *tempo* vero sottratto al tempo *della simulazione*... un utensile utile a risvegliare le coscienze e/o a negare la totalità della cultura... situa la verità possibile oltre la proprietà privata delle idee, infrange i confini già delineati della civiltà delle illusioni permesse e fa della critica radicale il principio di ogni critica.

La burocrazia totalitaria (comunista) e la società dello spettacolo (occidentale) hanno trasformato la percezione (la cultura dell'esistenza) in relazioni poliziesche o servitù volontarie... il «carpe diem» dei congiurati della libertà va oltre lo specifico, l'emozionale o l'utopico... è una *filosofia della vita quotidiana* che ha l'insolenza di incoraggiare gli individui a pensare con la propria testa, a prendere i propri sogni per la realtà e rovesciare i lacci del prestabilito... per i potenti la critica radicale è ritenuta un'attività sovversiva che stempera i loro sorrisi in paure e timori che presto non saranno infondati... e cioè di abbellire con le loro teste marce i merli delle chiese e i lampioni delle città comunarde... il fine ultimo della critica della dissidenza è abolire la miseria, cambiare il mondo. La collera degli oppressi è solo l'altra faccia dell'amore.

*«E la sovranità oggi non si riscontra più nelle grandi risoluzioni,
ma esclusivamente nell'uomo singolo
che ha abiurato in sé la paura.*

*Le incredibili procedure ideate soltanto contro di lui
sono destinate, in ultima istanza, al suo stesso trionfo.
Quando l'uomo capisce questo, è libero».*

Ernst Jünger

2. LA FOTOGRAFIA DIFFERENZIALISTA

NOTE SULLA SCRITTURA FOTOGRAFICA

DI TRANSIZIONE

Sogno un'associazione di uomini assoluti, che non conoscono alcun riguardo e vogliono essere chiamati distruttori: essi applichino a tutti la misura della loro critica e si sacrificino alla verità. Tutto ciò che è sospetto e falso deve essere messo in luce! Non vogliamo costruire prematuramente, non sappiamo se mai potremo costruire e se non convenga piuttosto non costruire nulla. Ci sono dei pessimisti vigliacchi, rassegnati; non vogliamo essere di quelli.

Friedrich W. Nietzsche

Ai bordi della fotografia mercantile, esiste, si muove, insorge la scrittura fotografica *differenzialista* che coglie senza maschere e mediazioni i segni (e i sogni) del quotidiano offeso.

La *fotografia differenzialista* è una scrittura della memoria degli ultimi. Il suo sguardo raggela il reale nella storia e distor-na lo spettacolo degli eccessi istituzionali nelle griglie culturali di un discorso di guerra, che è il superamento del sapere imbagliato nella desolazione della falsità e della simulazione.

La fotografa *differenzialista* si iscrive nella teoria radicale della vita quotidiana, indica at/traverso il disvelamento delle ideologie correnti le smagliature del gioco trasgressivo.

Contro l'immaginario assoggettato, *la fotografia di strada*, che è estensione e soggettività che differiscono per trasformare, porta sull'orlo della caduta, cioè si situa in una pratica della verità visuale oltre la mediocrità generalizzata: «La riduzione dello spazio quotidiano alla omogeneità sostiene il terrorismo che fin dall'infanzia distrugge la spontaneità, quella del desiderio... Il potere repressivo se ne serve per tagliare ciò che sopra-

vanza e per annientare ciò che gli sfugge. Esso riduce i soggetti alla passività; dopodiché, espropriati, essi continuano a obbedire»¹. Si tratta di «aprirsi un varco, affermarsi confermando le proprie differenze» (Henri Lefèbvre).

Il dominio delle scritture di massa (fotografia, cinema, televisione, radio, computers, carta stampata) traccia mitologie e simulacri, classifica il vuoto popolato di figure della dipendenza; più grande è lo specchio di dissimulazione della felicità mercantile, più grande è l'infamia dell'esistenza che si cristallizza nella totalità del centro e nell'adorazione del sacro.

Noam Chomsky differisce non poco dalle posizioni *centriche* di operatori culturali celebri e fortemente indiziati nel ruolo oggettivo di maghi/produttori d'opinione che accomuna Gillo Dorfles, Umberto Eco o Gianfranco Bettetini² al monastero brillante della s/ragione istituzionale. Chomsky coglie la coercizione delle politiche nel linguaggio dominante e scomoda Schelling quando scrive che l'uomo è nato per agire e non per filosofare, che è arrivato il momento di proclamare a una più nobile umanità la libertà dello spirito e di mostrare più indulgenza per le lacrimose lamentazioni degli uomini sulle perdute catene»³. Si addentra poi negli sviluppi di una scienza conviviale umanistica che serva come strumento di azione comunitaria per segnare e coagulare i momenti della teoria con quelli della pratica, disseminando le tracce di superamento in quel divenire liberato dove «l'indagine teorica fornirà una salda guida alla lotta incessante, spesso dura ma mai disperata, per la libertà e la giustizia sociale»⁴.

1 Henri Lefèbvre, *Il manifesto differenzialista*, Dedalo, Bari 1980, p. 92.

2 Gillo Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Torino 1973; Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975; Gianfranco Bettetini, *Scritture di massa*, Rusconi, Milano 1981.

3 Noam Chomsky, *Per ragioni di Stato*, Einaudi, Torino 1977, p. 472.

4 *Ibidem*, p. 493.

L'immagine *differenzialista* opera uno spiazzamento delle cose ritratte, produce una situazione ludica dove l'osare della *critica negazionista* incrina i deliri dell'oggettività storica e si proietta fuori dalla seduzione deicistica del profitto. Ogni fotografia è un segno della propria epoca. Un oggetto della storia che attraversa e della quale diviene la celebrazione o la scollatura. Ogni fotografia racchiude e si adopera per l'atto conclusivo: non c'è storia che non sia quella dell'oppressione dell'uomo per mezzo dell'uomo.

La fotografia diretta del reale interroga i cantori della retorica e gli apologeti dell'ideologia mercantile, li rende consapevoli che le loro marce figure sono parte della liquidazione totale del dominio borghese. Non è tanto portare «l'attacco al cuore dello Stato» (come hanno creduto di fare gli ingenui leninisti delle Brigate Rosse), che resta un giudizio sospeso e un appuntamento mancato, ma non del tutto morto; il fatto è che lo Stato è senza cuore, e il tempo (la storia) e l'immagine sociale/relazionale (lo spazio) che viviamo è tempo realizzato nel Capitale.

Un tempo ortopedico dunque, uno schermo/spazio che è la misura di tutte le cose. Un braciere di domesticazione degli sguardi che è tempo/spazio a una dimensione, quella dell'apparenza: «il tempo è tutto, l'uomo è nulla, è solo una carcassa del tempo» (Karl Marx) prodotto dalla macchina/Capitale.

La scrittura fotografica *differenzialista* tende a mostrare i contenuti della coscienza e della conoscenza, si afferma nel momento e nel movimento che si oppone all'oggettività mortificata dell'immaginario incatenato, per attivarsi nell'affabulazione empirica che riassume i limiti della ripetizione attorale e della serialità linguistica.

La fotografia differenzialista raggela il tempo e lo spazio storici dai quali si separa e si oppone, muove al rivolgimento dell'esistenza e alla trasformazione del quotidiano.

La fotografia differenzialista cospira per situare la sua violenza, la sua crudeltà, la sua disperata ricerca di liberazione dell'uomo dal chiosco lugubre delle certezze omologate.

Differire è portare avanti la *critica radicale* della separazione contro i simulacri della società mercantile e i feticci dello spettacolo elettorale. La simulazione domina negli intrighi di palazzo e nelle sceneggiate di piazza. Il sapere è sempre al servizio dei *fucili migliori*. Politici e banditi dell'economia multinazionale dominano le apparenze, la verità è sgozzata nella padronanza della seduzione «che è ormai soltanto l'effusione delle differenze, la sfilacciatura libidica dei discorsi, vaga coincidenza di un'offerta e di una domanda, la seduzione, ormai è solo un valore di scambio, e serve alla circolazione degli scambi, alla lubrificazione dei rapporti sociali»⁵.

La *fotografia* diretta determina nei fatti ciò che accade, manifesta un mondo diverso, il *détournement* del pensiero di transizione e la conquista di un'identità liberata nella determinazione (in negativo) del materialismo dialettico.

Così Ludwig Wittgenstein: «La totalità dei pensieri veri è un'immagine del mondo, il pensiero contiene la possibilità della situazione che esso pensa. Ciò che è pensabile è anche possibile»⁶. La fotografia situazionista si configura nel reale, descrive i segni di uno stato di cose. È la conclusione di una proposizione di senso e l'affermazione di una morale nichilista: la notte dei molti tormenti dei demoni⁷ e degli spettri di una condizione umana meno ignobile di questa che ingozziamo; non è ancora morta nelle teste dei ribelli di ogni razza. Le albe si fanno sempre più minacciose. I corvi dell'ubriacatura mondiale del sapere, questo lo sanno bene e saltellano impazienti e timorosi sulla spada dorata del padrone in attesa del loro ultimo gracchiare.

Si tratta di sfigurare gli scenari del politico, i labirinti della violenza economica e i paesaggi effimeri dell'estremismo *gauche* per impugnare le armi della *critica radicale* e passare all'incep-

5 Jean Baudrillard, *Della seduzione*, Cappelli, Bologna 1980, p. 245.

6 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1983, p. 11.

7 Fëdor Dostoevskij, *I demoni*, Rizzoli, Milano 1981.

mento delle ideologie correnti che padroneggiano la circolazione del discorso. Il valore di scambio simula il gioco, l'oggettività simulacrale domina la soggettività di sopravvivenza, le circolarità dei linguaggi audiovisuali formulano le metastasi dell'individuo nella classificazione/demoltiplicazione del pensiero dominante. «Le merci gettate in circolazione hanno raggiunto il loro scopo. Ognuna nella mano del suo nuovo possessore cessa di essere merce; ognuna diviene oggetto del bisogno, e in quanto tale, conformemente alla sua natura, viene consumata. Con questo la circolazione è dunque alla fine. Non rimane null'altro che il mezzo di circolazione come semplice residuo. Ma, come tale residuo, esso perde la sua determinazione formale. Sprofonda nella sua materia che rimane come inorganica cenere dell'intero processo. Appena la merce è diventata valore d'uso in quanto tale, è gettata fuori dalla circolazione, ha cessato di essere merce» (Karl Marx)⁸.

Più semplicemente, Pëtr Kropotkin va alla radice dell'utopia capitalistica e dice che: «l'uomo è il risultato delle condizioni in cui è cresciuto»⁹. Si tratta di liberare le sue idee dalla cerniera statuale e orientare il suo sguardo fuori dall'organizzazione della società domestica. L'appropriazione di altri spazi non è solo una necessità di sopravvivenza, è un *cominciamento* di legittimazione del deragliamento istituzionale.

L'immagine situazionista coglie nelle cose le loro rappresentazioni, i pensieri, i bisogni e la dipendenza dalla teologia del profitto e del consenso. Qui e ovunque la democrazia dell'addobbo e dello spreco caldeggia i terrori artificiatissimi di un paradiso in terra, mostra anche il trionfo della straccioneria borghese sulla ragione degli ultimi.

«La borghesia ha proclamato il vangelo del *godimento mondano*, del godimento materiale, e adesso si meraviglia che que-

8 Karl Marx, *Urtext (Grundrisse)*, International 1977, p. 926.

9 Pëtr Kropotkin, *La società aperta*, Ed. Antistato, Milano 1973.

sta dottrina trovi seguaci fra noi poveri; essa ha mostrato che non la fede e la povertà, ma la cultura e il possesso rendono felici: questo lo comprendiamo anche noi proletari. La borghesia ci ha liberato dal comando e dall'arbitrio»¹⁰, per farci continuare a vivere e morire - amministrati e oppressi.

Scrittura fotografica della *deriva* significa brancolare con la fotocamera nei cortili, nei comizi, nei manicomi, nelle strade, nelle fogne, nelle fabbriche... ovunque i soggetti della differenza fronteggiano/contano le proprie catene e si schiudono a una strategia dell'osare. L'*immagine differenzialista* è una scrittura dell'anomalia quotidiana. Incide nella storia i colpi della dissociazione con i segni e i desideri di mutamento collettivo.

L'inumanità descritta dalla fotografia differenzialista costituisce una posizione e il superamento della percezione e della totalità tradizionali. Il *détournement* della scrittura differenzialista fissa nella storia che l'uomo non è che il prodotto sociale di un sapere amministrato/determinato; le soggettività in processo si affrancano *fuori* margine al contratto sociale e in/sorgono nella trasformazione della paura in azione, balzo in avanti nella creazione nuova della coscienza e della conoscenza.

I destini sono tutti irrimediabilmente persi negli itinerari e nelle icone del delirio produttivistico corroborato nel divenire minaccioso, poliziesco, multiforme della monocultura industriale: «La storia è stata sempre, irrimediabilmente, scritta col sangue; la tragicità di essa sta nel fatto che nessun destino è giustificabile di fronte a coloro che lo subiscono, ma si può giustificare solo mediante l'avvenire umano, che tutti i destini preparano e insieme paralizzano»¹¹.

La *fotografia della deriva* è l'espressione e lo strumento che si fa avanti nei gangli della realtà mercantile, sfonda l'argine

10 Max Stirner, *L'Unico e la sua proprietà*, Adelphi, Milano 1979, p. 129.

11 Henri Lefèbvre, *Il materialismo dialettico*, Einaudi, Torino 1972, p. 112.

dei macachi asserviti alla miseria della politica o/e della circolazione del vuoto museificato, contrabbandato come arte al mercato degli idioti. Nella cultura della complicità, «i critici non lavorano per sviluppare le proprie conoscenze o per diffonderle, lavorano per i soldi»¹².

Il linguaggio fotografico differenzialista si definisce come ricerca di organizzazione del comportamento, progetto di liberazione dei segni/immagini di coercizione che parcellizzano la stupidità generale per cogliere in libere associazioni le basi e i lineamenti di una pratica della verità che spinge verso la conquista/l'autogestione della propria vita. «Il comando è più antico del linguaggio, altrimenti i cani non potrebbero riconoscerlo»¹³. Nello specchio di un sistema di regole che confinano le forme e le fasi della liberazione totale nella conservazione di paesaggi economici, politici, culturali imputriditi in microstrutture/valori imposti, la teoria *radicale* scopre nel pensiero negativo le armi del riscatto.

«L'immagine offesa è proprio quella di chi si offende... la giustizia sociale è sommaria, la norma si ripristina nel terrore, nella devianza incarcerata; le situazioni sociali quindi non vanno viste come luoghi dove le regole sono obbedite o segretamente infrante, ma piuttosto come scenari dove si passa attraverso versioni miniaturizzate dell'intero processo giudiziario»¹⁴. È questo sotto ogni tipo di governo.

Compito della *critica radicale* non è quello di migliorare il mondo, ma di cambiarlo. La fotografia differenzialista ghigliottina le contraddizioni e le apparenze della cultura borghese. Giù per la discesa dei luoghi comuni, straccia i percorsi dell'accecamento e della prostituzione, differisce nella conclusione spet-

12 Marius De Zayas, in *Camera Work/La rivista fotografica di Alfred Stieglitz. 1903-1917*, Einaudi, Torino 1981, p. 149.

13 Elias Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, p. 365.

14 Erving Goffman, *Relazioni in pubblico*, Bompiani, Milano 1981, pp. 70.

tacolare della socialità orchestrata nella cassa di risonanza della lingua del riflesso e dell'inquadramento, per opporsi, in estrema, a ogni tipologia di colonizzazione culturale.

La *fotografia di situazione* come forma di comunicazione reale nella civiltà dello spettacolo, disvela le ideologie dell'utopia capitalistica e incrina i marchi crepuscolari dell'autonomia del politico. «La coscienza spettatrice, prigioniera di un universo appiattito, limitato dallo *schermo* dello spettacolo, dietro il quale la sua vita è stata deportata, non conosce più se non gli *interlocutori fittizi* che la intrattengono unilateralmente con la loro merce e con la politica della loro merce. Lo spettacolo, in tutta la sua estensione, è il suo *segno dello specchio*. Qui si mette in scena la falsa via d'uscita di un autismo generalizzato»¹⁵.

Differire (con ogni mezzo) è eludere la mortificazione della soggettività. Definire il pensiero e la conoscenza della quotidianità senza cerimoniali e forche, mostrare le barricate storiche della memoria popolare che incendiano il tempo del profitto e colgono nella rifondazione del diritto alla parola, pagine di realtà possibile. In linguaggio fotografico *differenzialista* è dunque una critica della separazione e del desiderio di conquista di un mondo senza catene, più o meno in fiore. Mostra le smagliature di ciò che siamo e manifesta/figura quello che si potrebbe diventare.

Differire significa de/centrare la *lingua*, distruggere tutti i falsi idoli del pensiero dominante. Differire è strozzare la circolazione della *lingua*, ostruire la pedagogia dell'infamia statuale, liquidare l'organizzazione del premio. Il nostro solo compito è «la distruzione dell'organizzazione sociale della sopravvivenza a favore dell'autogestione generalizzata» (Raoul Vaneigem).

15 Guy Debord, *La società dello spettacolo*, a cura di Pasquale Stanziale, Massari editore, Bolsena 2004², p. 158.

Il differenzialismo «non è un sistema. Si tratta di discettare della/sulla differenza? No. Si tratta di vivere. Non di pensare, ma di essere differentemente»¹⁶.

Le figure del differenzialismo sbadigliano sulle facce dei potenti. I soggetti della tempesta e dell'attacco si fanno avanti dal fondo suburbano di una storia che è coscienza della maschera statuale; avidi di vita propria, infrangono gli specchi della simulazione mercantile e slabbrano i valori formali della morale comune nei fuochi gelidi del margine rotto e a ogni strappo, a ogni carica, disseppelliscono antichi sogni in nuove rivolte.

Differire è chiamarsi fuori dai bordelli totalitari delle democrazie dell'abbondanza, condensare nel gioco delle differenze i propri morsi; l'approssimazione e la superficialità sembrano essere l'ufficio e la condizione dialettica più abusati nel quotidiano, festeggiato nell'anonimia del ruolo.

Nelle società delle ridondanze audiovisuali, l'esteriorità centrale dell'edonismo di massa è diffusa ed evoca la mistica della serialità e del tempo morto; «questo schema soddisfa alla circolarità senza fine del processo dialettico che si produce nell'ambiguità vitale del desiderio immediato, sia nella piena assunzione del suo essere-per-la-morte»¹⁷, che nella politica dell'illusione. Occorre produrre un *linguaggio delle differenze* e dare inizio alla lacerazione della trasparenza della società referenziale. Il differenzialismo si insedia negli interstizi del regno del terrore statuale per scaturire, nel suo sconvolgimento radicale, nella variante sorgiva di una condizione umana che non prevede né oppressori né oppressi. La fatografia differenzialista è un linguaggio, l'estensione dell'immaginario liberato nell'autogestione dell'esistenza.

16 H. Lefèbvre, *Il manifesto differenzialista*, cit., p. 116.

17 Giacomo Contri (a cura di), Jacques Lacan, *Scritti I*, Einaudi, 1974, p. 315.

3. LA FOTOGRAFIA EVERSIVA

*Avanti tutti!
E con le braccia e il cuore,
la parola e la penna,
il pugnale e il fucile,
l'ironia la bestemmia,
il furto, l'avvelenamento e
l'incendio,
Facciamo... la guerra
alla società! ...
Déjacque*

Il solo modo per non capire nulla di fotografia come linguaggio/mezzo di comunicazione sociale è quello d'abbeverarsi alla cultura della mediocrità rappresentata dalla quasi totalità della stampa specializzata.

Libri, riviste, articoli dei gazzettieri della fotografia ufficiale rientrano in massima parte nel gioco mondano/formalistico di domesticazione degli sguardi. Tutti leccano tutti. Nessuno si morde per paura di perdere i piccoli poteri/privilegi del ruolo: le truccature sono di cattiva qualità e ognuno mostra il verme che è. La *critica fotografica* italiana, la più baldracca e filisteica del mondo, sopravvive alle proprie miserie teoriche abitando il pianeta splendente dell'industria. La sintesi della merce che spacciano impuniti è anche il termine pratico/spettacolare del loro discorso fotografico.

Basti pensare che sull'onda dura, eversiva del Sessantotto, perfino i borghesotti-snob di *Photo 13* passavano per l'ala «impegnata» della fotografia sociale. «Parlando la lingua dei lupi, essi si rivelavano ancor meglio come «cani da guardia»» (Rene Viénet) dei loro padroni: «il cielo custodisce lo sguardo, come il muto la parola - l'uno e l'altro, depositari dell'invisibile,

dell'indicibile... Custodi del Nulla»¹. Coglioni. La sovversione non-sospetta interroga le vostre menzogne, in attesa di abbattere i ceppi dell'oppressione con il bagliore della verità insolente.

La fotografia insegnata è lo sguardo artificiato del pensiero dominante. L'occhio autoritario dell'ideologia del profitto che trasforma il reale in apparenza, il fittizio in simulacro. Dovunque esiste contrasto, dissidio, antagonismo debutta lo spettro della sovversione contro il sapere simulato. I retori, i logici, i ciarlatani del pensiero oggettivo sono i garanti di una realtà esaurita. Oggetti ripetitori della lingua di regime, producono la cultura della cecità e dell'adorazione sui roghi linguistici del senso comune. Teorici della conservazione e del riciclo parolaio, tentano di sopravvivere alla propria mancanza di pudore e destinano le loro maschere all'ebetudine di rango: chi non ha mai conosciuto il confine della realtà oppressa non può che ingoiare il pattume della storia. La differenza tra un uomo saggio e un uomo stupido si percepisce sul banco dell'autopsia.

I fuorilegge della cultura mostrano che ogni uomo è il veicolo del proprio linguaggio. E ogni maestro, il secondino dell'ideologia borghese mercantile. Così la fotografa fuori/gioco Gianna Ciao Pointer: «Li rieducano in galera: vorrei sapere dove come quando e chi impartisce tale educazione, e di quale educazione l'educatore disponga nel mondo»².

L'apologìa weberiana dello Stato poggia il proprio successo/consenso sulle credenze volgarizzate che valore e rappresentazione siano la ragione oggettiva. «Liberare i tabù sul linguaggio, vuoi dire aumentare la visibilità e anche la precisione delle misure»³. La vanità accecante della magniloquenza borghese è

1 Edmond Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 20.

2 Gianna Ciao Pointer, *Documenti, prego*, Siag 1982, p. 65.

3 Jean-Pierre Faye, *Critica ed economia del linguaggio*, Cappelli, Bologna 1979, p. 81.

il luogo dove la giustificazione si trasforma in presenza mentale e l'asservimento volontario si spalanca di fronte all'ubriacatura dei mass-media. Nessuno ha il coraggio d'interrogare i propri carnefici perché ognuno è vittima consenziente della propria liquidazione. La *fotografia eversiva* segna l'inizio del sabotaggio, il *détournement* iconoclasta/irriverente di una collera quotidiana che mette tutto a fuoco ! perfettamente. Senza bisogno di imparare altre tecniche, altri linguaggi se non quelli della passione e godimento del reale oltre la realtà pianificata.

Così Roland Barthes: «C'è un momento in cui si insegna quel che si sa; ma subito ne arriva un altro in cui si insegna quello che non si sa: questo si chiama *cercare*. Arriva forse ora il momento di un'altra esperienza: quella di *disimparare*, di lasciar lavorare la modificazione dei sapori, delle culture, delle credenze che si sono attraversate»⁴. Alla squisitezza dello stile preferiamo la morte degli stili. Alla cultura dei salotti opponiamo l'espressione, il vissuto della strada.

Di lato alla critica complice, Susan Sontag coglie in profondità l'importanza della scrittura fotografica e scrive: «La macchina fotografica è l'arma ideale di una consapevolezza di tipo acquisitivo. Fotografare significa infatti appropriarsi della cosa che si fotografa. Significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza, quindi di potere... A partire da come se ne servì la polizia parigina nel giugno 1871 per il sanguinoso rastrellamento dei comunardi, le fotografie sono diventate un utile strumento degli Stati moderni per sorvegliare e controllare popolazioni sempre più mobili»⁵ sempre più esigenti.

Occorre fare dell'*arma della fotografia* quanto serve a interdire la rappresentazione. Ogni interrogazione del sociale finisce

4 Roland Barthes, *Leçon*, Stampa Alternativa, Viterbo 1979.

5 Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, pp. 4-5.

per scoprire il proibito e fa del sacro un mucchio d'immondizie restituite al putridume borghese dal quale provengono.

L'oggettività fotografica è la morale scolastica degli imbecilli. Ogni fotografia segna la presenza di un mondo: è l'impronta di un'epoca.

La consapevolezza della fotografia come arma da taglio dell'insieme sociale ha radici lontane. Atget, Nadar, Hine, Riis, Bellocq, Sander, Bresson, Arbus, Modotti, Vishniac o Magubane hanno colto in profondità la miseria, lo sfruttamento, la devianza in rivolta nella quotidianità del loro tempo. Sotto ogni punto di vista, morale o didattico/culturale, questi testimoni del reale celato, intimidito, terrorizzato, mostrificato ecc., sono stati certo migliori dei loro critici/mercanti che, malgrado si siano adoperati con consumato mestiere al seppellimento museografico/galleristico delle loro opere, non sono riusciti mai a distruggere la radicalità *libertaria* disseminata nelle loro immagini.

Quando al regista anarchico Luis Buñuel gli chiesero perché facesse film, rispose «che era per mostrare che questo non è il migliore dei modi possibili... Diane Arbus faceva fotografie per mostrare qualcosa di più semplice: che esiste un altro mondo»⁶.

Ogni anno in Italia più di dieci milioni di fotocamere scattano oltre novecento milioni di fotografie per un giro di affari che supera i mille miliardi di lire all'anno. Questa è la fotografia. Solo questa. I cialtroni della critica e i mercanti di immagini lo sanno bene. Le catene dell'illusione che producono dai pulpiti (o dalle fogne) di *Zoom*, *Photo*, *Progresso Fotografico*, *Fotografare* ecc, sono roba d'accatto buona solo per quella manica di cretini che s'ingozzano di tutto il nuovo e l'emergente del mercato fotografico.

«La macchina fotografica di un tempo era più ingombrante e più difficile da ricaricare di un moschetto Bess» (Susan

6. *Ibidem*, p. 30.

Sontag). Oggi sono in molti che sanno districarsi nella messa a fuoco di una fotocamera quanto nel caricamento di un fucile. La voglia di vedere oltre l'orlo della libertà obbligatoria è un atto di coraggio. Si impara a discutere nel momento che si è distrutto la farsa del discorso.

Sul terreno della comunicazione ognuno gioca con la propria immagine disastrosa. Ed è sempre la stessa feccia borghese che ordina e predestina l'individuo al macello dell'intelligenza. «Tutti gli uomini nascono liberi, essi sono ridotti in schiavitù da altri uomini» (Stokely Carmichael). La liberazione dall'integrazione totale nella società del delirio produttivistico/guerrafondaio parte dalla riconquista dell'immaginazione, della trasformazione radicale dei *valori* dominanti. Si tratta di non soffocare quello che possiamo dire, disvelare quello che viene detto: «parola e storia si scrivono insieme, bisogna affrettarci a rilegare tutti i fogli sparsi, perché di questi anni non rimanga solo il puzzo degli spari». ⁷ Occorre dare *corpo* all'intenzionalità di «cambiamento qualitativo» che implica «un mutamento totale dell'intero sistema». ⁸

Rappresentanza e verosimiglianza sono le trappole ordinarie di un quotidiano vissuto nella falsità e nella menzogna. Sabotare il reale mistificato della norma non è solo rompere lo spettacolo di un sistema di segni, ma soprattutto significa abolire ogni concetto di autorità e privilegio, conquistare il diritto alla parola, alla propria immagine, alla propria identità-senza chiedere permesso. La *fotografia* eversiva è un mezzo per denunciare e combattere il perpetuarsi della sopraffazione. Fissa negli occhi della ribellione generalizzata lo strappo delle convenzioni, situa all'interno del sociale e del politico *punti*

7 Alberto Benini e Maurizio Torrealta, *Simulazione e falsificazione*, Bertani, Verona 1981, p. 11.

8 Herbert Marcuse, in Aa.Vv., *Dialettica della liberazione*, Einaudi, Torino 1978, p. 179.

sovversivi di ricerca audiovisuale per tentare - fuori margine - la descolarizzazione della società istituzionale.

Aldo Beltrame, *magnifico randagio* della critica fotografica, ha così scritto: «Io chiedo la ribellione della fotografia contro la cultura non per vizio, ma per necessità contro culturale; chiedo il riconoscimento della fotografia come arte non perché io dia eccessivo peso all'arte in sé, ma perché la fotografia è l'unica maniera di fare cultura che vale, cultura cioè che va contro il senso comune»⁹. Rompere ogni legame tra comunicazione e saggezza culturale non è un merito: è un bisogno di liberazione. Critica della conoscenza significa abolizione radicale dei valori consentiti e amministrati dal sapere centrale.

In una lettera al figlio, Dalton Trumbo, sceneggiatore e regista scomodo del cinema americano, si legge: «Non rubare mai più di quanto ti occorra veramente, perché possedere più del necessario induce alla stravaganza, a coprirsi di frivolezze, a essere scoraggiati, specialmente tra i giovani»¹⁰. La crescita critica verso i mezzi di comunicazione è il principio di difesa contro il bombardamento di segnali che ci arrivano attraverso fotografie, cinema, televisione, fumetti, computers, carta stampata, musica, ecc; «ogni messaggio che riceviamo ci impone la visione del mondo di chi comunica il messaggio»¹¹.

Il sapere colonizzato domina nelle forme retoriche le illusioni di un tempo posseduto totalmente. Lo spettacolo della società dell'evidenza mette in scena anche l'evidenza della società congelata nelle proprie miserie omologate. La distruzione necessaria di tutto quanto ci opprime nel falso splendore del mercantilismo ideologizzante, sborda oltre la critica del

9 Aldo Beltrame, *Fotografia/Considerazioni sociologiche*, dattiloscritta, inedita.

10 Dalton Trumbo, *Lettere dalla guerra fredda*, Bompiani, Milano 1977, p. 251.

11 Roberto Faenza (a cura di), *Senza chiedere permesso/Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 76.

discorso per appropriarsi altrove di analisi salate... più *dirette*... Il sorgere di bisogni differenti implica aggredire l'origine dello sfruttamento con armi nuove.

Ai bordi della quotidianità urbana nascono Laboratori di Ricerca, di Azione Audiovisuale che, in situazioni sociopolitiche completamente differenti, intrecciano studi, esperimenti, produzioni, pratiche di comunicazione controffensiva che vanno a postulare teorie di disobbedienza tese a coagularsi in azioni più vaste e organizzate di dissidio popolare.

Gli esperimenti di *animazione sulla comunicazione visiva* del Laboratorio di Comunicazione Militante di Milano, i tentativi di trasmissione di una cultura povera attraverso l'arte postale, fanzine discografiche, libri pirata (ristampe illegali, fotocopiate, di autori non sospetti, rubati ovunque è possibile), libelli che usano l'*arma del riciclo* come ri/fondazione del linguaggio audiovisuale¹² sono sintomi di una spaccatura culturale che prolifera ai margini del sapere ammassato nei vangeli della merce o nei feticci della propaganda.

Tutto è buono per delegittimare il totalitarismo dell'immagine mercantile. Nella ex Germania Ovest, ad esempio, si pubblica da oltre dieci anni una rivista, *Arbeiterfotografie* (Fotografia Operaia), nei concetti dell'autogestione. Vi collaborano professionisti, operai, giovani curiosi, casalinghe inquiete ecc., tutti tesi a raccogliere per mezzo della fotografia testimonianze di realtà proletaria urbana.

Arbeiterfotografie dimostra l'inutilità degli educatori e dei pretini della critica fotografica. Le immagini che pubblica scri-

12 A questo proposito si conoscono lavori interessanti: a cura del Laboratorio di Comunicazione Militante di Milano, *L'arma dell'immagine*, Mazzotta, Milano 1977; F. Augugliaro- D. Guidi-A. Jemolo-A. Manni, *Mettiamo tutto a fuoco/Manuale eversivo di fotografia*, Savelli 1978; Massimo Panicucci, *L'immagine rubata/Appunti per un riciclaggio radicale dell'immagine televisiva*, dattiloscritto inedito.

vono la storia degli oppressi, direttamente, senza intermediari o aridi pedagoghi del canagiume al potere.

La cultura borghese è un sapere morto. La sua sterilità è dissimulata sotto l'immagine edulcorata della meritocrazia. La sua funzione sociale è legittimare ogni terrore e i suoi tribunali, le sue galere, le sue scuole, i covi della Borsa, le relazioni tra i partiti ecc., rappresentano il diritto a dominare. Solo quando avremo appreso l'inutilità di questa apoteosi del vuoto, potremo cominciare a non sognare un mondo nuovo, perché è già qui; proprio sotto i cadaveri dei nostri oppressori.

«Una maniera nuova di vedere e sentire porta in sé una maniera nuova di vivere, di essere socialmente, di essere culturalmente. Ciò mette in crisi la tradizione» (Aldo Beltrame). La *fotografia eversiva* è una traccia/azione delegittimante della s/ragione mercantile.

O si ha la coscienza libertaria/vitale delle possibilità di abbattimento del muro culturale o continuiamo a essere spettatori o/e complici di un sapere malato che fa della simulazione la produzione del vero e della falsificazione l'architettura del terrore.

La fotografia eversiva è tutto quanto incrina la forma/spettacolo delle ideologie correnti. Ogni linguaggio contiene il suo valore d'uso. Figurativo, surreale o *iper/reale*, il linguaggio fotografico di trasgressione si appropria del vissuto simulato per ri/fondare il presente in un tempo storico collocato nell'utopia concreta dove il possibile ha bruciato la maschera, il bastone e l'aspersorio.

In America latina, Spagna, Irlanda del Nord, Polonia, Africa, Italia, Russia, Cina... ovunque i colonizzatori dell'immaginario popolare sterminano le turbolenze di intere generazioni, la fotografia è ancora uno strumento di lotta, un'arma di denuncia e sollevazione di coscienze antagoniste che si scagliano contro i possessori dei destini del mondo.

Anche nei paesi del capitalismo strisciante o del socialismo dei Gulag, crepe di controinformazione e/o schegge di cultura/progetto insurrezionale scuotono aree urbane e spazi/luoghi insospettabili... Il plasma della cultura della meschinità è sempre meno efficace nella funzione di controllo, schedatura, orientamento che gli è stata affidata...

La *fotografia eversiva* (o fotografia *bootleg*)¹³ è un linguaggio *fuorilegge* che raccoglie oltre la mediocrità del mercato, i furori quotidiani della devianza montante e fa della tentazione di esistere - clandestina, sotterranea o marginale - il terreno dello scontro con gli equilibri apparenti dell'ordine costituito: la sola possibilità di conoscere un mondo *differente* è nella distruzione di ogni idolo. I costruttori di rovine sono ancora quelli... si tratta di affrettarne la fine.

13 Il termine *Bootleg* è rubato dallo slang newyorkese e indica l'attività illegale/clandestina dei fabbricatori di whisky al tempo del proibizionismo.

4. MISERIA DELLA FOTOGRAFIA O FOTOGRAFIA DELLA MISERIA

Non ci restano più che gli occhi della testa. La pulizia intellettuale fa luce nei labirinti dell'inautentico. Secondo una vecchia leggenda il bambino che contempla il sesso della madre diventa cieco. La didattica dell'educazione moderna insegna di meglio sull'uso che potrebbe farne. Lo sguardo del pensiero sostituisce il vissuto... questo sguardo è ancora il riflesso della colpa. La maggior parte della gente vive nel terrore di essere vista, di corrispondere a un'immagine di prestigio.

Raoul Vaneigem

La fotografia è l'occhio del potere. Dentro ci stanno tutti. I cialtroni della stampa specializzata, i narcisi della transavanguardia, gli abatini della propaganda di partito - i direttori del coro sono sempre gli stessi, che dalle pagine di *Photo*, *Progresso Fotografico*, *Zoom*, *Fotografare* e altro pattume patinato orientano i servi sciocchi della fotografia professionale & amatoriale sui sentieri battuti della logica di mercato.

Impegnati come sono a raccattare briciole di notorietà prezziata che la borghesia industriale getta loro dai tavoli del consenso, cioè del consumo, questi eclettici maestri dell'immagine d'accatto non si sono accorti (o fanno finta com'è loro costume) di quanto si som/muove intorno a loro, nel campo (di battaglia) del linguaggio fotografico e continuano a perpetuare la stupidità generale nella/della fotografia.

Storia della fotografia è storia del mondo. Contrasto di idee e distruzione necessaria di un linguaggio figurale codificato. Ma ogni codice è fatto per essere bruciato e ogni maestro/giudice per essere impalato.

La stupidità dei saggi è enorme. Proprio come i loro meriti e le loro prudenze. Così Robert Musil: «Ci sono migliaia di professionismi in cui gli uomini si consumano; lì è concentrata la loro intelligenza. Ma se si chiede loro semplicemente ciò che è umano e a tutti comune, non restano che tre cose: la stupidità, il denaro e tutt'al più qualche reminiscenza di religione»¹.

Schedografie storiche della fotografia², enciclopedie salottiere³ o manuali edulcorati⁴ dell'immagine fotografica lasciano trasparire il fine e la consapevolezza dei moderni *operatori culturali*. Nel volgo del loro regime relazionale non c'è posto per scollature o espressioni solitarie non sospette che dentro i rovi del linguaggio fotografico trovano e scoprono le tracce e il riscatto dell'occhio sul mezzo. Della soggettività offesa sulla ragione della storia.

I burocrati nani si fanno giganti d'argilla e dal fondo delle loro miserie accademiche/crepuscolari fiondano fulmini di eresie e versano veleni d'inchiostro a difesa dei loro collari. E tutto questo perché « la spontaneità ha l'innocenza di cancellare questo passato terribilmente presente dove niente di ciò che uccide è impossibile, e dove tutto ciò che incita a vivere è tacciato di follia»⁶.

La messa a fuoco del quotidiano non lascia scampo: ognuno è la trasparenza del proprio dolore o della propria servitù. Non si tratta di rovesciare il mondo, ma di delegittimare gli educatori della bacchetta del sapere: di acchiappare la vita.

1 Robert Musil, *L'uomo senza qualità. I, Dialogo tra Ulrikh e Arnheim*, Einaudi Torino 1980, p. 167.

2 Petr Tausk, *Storia della fotografia del XX secolo*, Mazzotta, Milano 1980.

3 Aa.Vv., *Enciclopedia pratica per fotografare*, Fabbri, Milano 1979.

4 Andreas Feininger, *La nuova tecnica della fotografia*, Garzanti, 1977.

5 Tematiche di fotografia eversiva sono trattate in Tano D'Amico, *Con il cuore negli occhi*, Kappa, Roma 1982; Aldo Bonasia, *L'io in divisa*, Imago 1978; Pino Bertelli, *Immagini di classe operaia 1972-1983*, FLM 1984.

6 Raoul Vaneigem, *Il libro dei piaceri*, Arcana, Roma 1980, p. 85.

Prometeo è ancora un ladro del sapere, un dirottatore dell'ordine. Senza fine e senza scampo. Si tratta di rompere col presente per conquistarsi un'esistenza fuori dai precetti catto/marxisti della felicità sindacalizzata e salariata.

La *fotografia mercantile* si abbevera al linguaggio seriale/pitturale mondano. La cronaca, l'apoteosi del colore, l'archeologia dei maestri riconosciuti dai galleristi intraprendenti e mercanti qualificati dell'accezione poetica più informale ecc., sono prodotti meglio vendibili che giustificano critici assennati e artisti eccentrici o solerti artigiani del libro/regalo di Natale. Il grande gioco dell'effimero e dei ruoli uniforma opere e scritti. Cani e pastori. Università democratiche, feste de «L'Unità», corsi serali per insegnanti deficienti, promozioni industriali o Biennali veneziane della s/fotografia si adoperano con serietà e sfoggio di mezzi per stare al passo con la politica delle ideologie correnti che detta i loro passi: la commedia in permanenza del soffio creatore della fotografia emerge ridicola sulle facce grigie, opacizzate, schizofreniche dei padri tutori della scrittura fotografica. Qui come ovunque «il terrorismo del linguaggio familiare regna sulla vita intera» (Raoul Vaneigem).

La fotografia è una scrittura. Un messaggio. Un desiderio di comunicare il proprio dolore con il dolore degli altri. La fotografia come conoscenza di tutto quanto ci opprime è l'elaborazione e il distornamento dell'immagine seriale sull'insorgenza di forme di comunicazione differenti. Differire significa agire contro l'origine del male. Individuare il centro dell'oppressione e lavorare (con ogni mezzo) per la caduta definitiva di questo centro. «L'utopia turba i sogni dei signori, il dialogo riformista concilia il loro sonno» (Alfredo M. Bonanno).

Imparare a fotografare vuoi dire imparare a conoscere le forche e gli specchi del linguaggio fotografico dominante.

7 Vedi in *Tracce* n. 9, autunno/inverno 1984, p. 51.

L'abbiamo già detto, ma vogliamo ribadirla: «La fotografia mercantile spiega tutto, perché tutto resti una merce»⁷.

La tentazione di fotografare si inabissa sulla mancanza di risentimento: negando il proprio sguardo ai saltimbanchi della storiografia ufficiale ci potremmo sottrarre alla complicità baldracca (e allo sfascio) della fotografia.

Sulle cattedre della critica siedono santi con facce da idioti e smerciano le loro teoretiche del vuoto e del mistero all'ebetudine generale. È necessario far conoscere loro l'altro taglio della lama, l'altro fuoco della storia. Anticipare i giorni del diluvio. Renderli consapevoli che il terribile è già qui... circola nei nostri desideri... nei nostri sogni sovversivi... qualche volta la *propaganda dei fatti* non ha fallito le proprie intenzionalità destabilizzanti e ha concluso che «si è veramente scettici solo se ci si pone al di fuori del proprio destino o se si rinuncia ad averne»⁸.

Gli spacciatori di ideologie sono lì apposta per allargare ambizioni ed erigere idoli. L'eleganza del vuoto poggia su modelli antichi: l'effigie di Cristo è il solo bersaglio contro il quale vale ancora la fatica di sparare. Tutti gli altri *sparati* della storia sono solo secondini travestiti da Cristo. Ammazzare Cristo è ammazzare tutti quelli che in suo nome hanno organizzato galere, manicomi, tribunali speciali ecc., sparare a un Papa è uccidere il nulla. Il simulacro cialtrone di un mito vomitato dalle fogne della fede. Si tratta di dare al Papa la sola immagine che è in grado di sopportare: quella del boia dell'umanità.

Quando gli sciocchi apriranno gli occhi, allora sarà tardi per ogni boia fuggire con i tesori, le ruberie, gli oracoli grondanti di sangue dei ribelli; i dannati della terra già affilano i coltelli e cercano gole eccellenti da sgozzare.

E la fotografia? Che c'entra la fotografia con tutto questo? Fuori da ogni logica del profitto la fotografia si iscrive nella lingua degli oppressi, ne annuncia il disagio e promuove il contrasto.

8 E.M. Cioran, *La tentazione di esistere*, Adelphi, Milano 1984, p. 87.

Da Lewis W. Hine a Robert Frank, da Eugène Atget a August Sander, da Nadar a Peter Magubane, dagli anonimi fotografi di tutte le guerre a Diane Arbus, la scrittura fotografica ha espresso tutta la ferocia del quotidiano offeso. Qui, dispiegata in tutta la sua forza, la fotografia ha anticipato la decadenza dello stile borghese: ogni immagine parte da un sospetto, che il soggetto fotografato non sia solo l'immagine di una coscienza, ma anche e soprattutto la coscienza di un'immagine - quella che gli appartiene!

La semplicità dello stile dominante (non solo fotografico) è di non avere nessuno stile. La pianificazione dei gusti, dei desideri, dei sogni parte dalla reificazione dei linguaggi (audiovisuali). A questo proposito si raccomanda ai pedagoghi degli oppressi lo studio dell'*Educazione come pratica della libertà*, di Paulo Freire, il quale sostiene che «l'umanizzazione degli uomini, cioè la loro liberazione permanente, non si realizza all'interno della loro coscienza, ma dentro la storia che essi hanno il compito di fare e trasformare ininterrottamente»⁹.

Anche la fotografia è un mezzo di liberazione. Uno strumento di denuncia, di sovversione sociale. È possibile lavorare contro la fotografia dominante nei paesi fortemente sviluppati? Tano D'Amico è l'esempio di una presenza costante di lotta contro la visualizzazione/sudario dell'alfabetizzazione fotografica in Italia e si pone di taglio «ai frantumi spenti che la bestialità del potere ha prodotto». Si fa costruttore di segni antagonisti, «vivi, capaci di unirsi e di crescere per formare un'umanità nuova» e dice: «...quando mi imbatto in una visione terribilmente triste di esseri umani, cerco quello che c'è di vivo: un lampo d'occhi, una mano che stringe una sbarra, una mano che cerca un'altra. Mi sforzo di far vedere questi momenti. Se non li vedo, subito li

9 Paulo Freire, *L'educazione come pratica della libertà*, Mondadori, Milano 1977, p. 44.

cerco e li trovo, perché ci sono e sono la nostra vita»¹⁰.

Significato politico della *fotografia mercantile*: distruzione del reale per mezzo della macchina fotografica.

La realtà simulata accomuna martiri e tiranni nei pantani dell'idealismo spettacolare. La mediocrità entra nei libri di scuola (come sempre) e nei conti in banca danzando sulle rovine della verità possibile. Oltre l'orlo della verità disvelata c'è il nuovo. Il differente. Rotto il sipario del destino come eredità obbligatoria, muoiono gli avanzi dello stile: ogni impero ha dovuto sgozzare i suoi cospiratori e non tutti gli imperi sono riusciti a scannare il loro Spartaco.

Critica radicale della fotografia significa messa a nudo dei suoi significati. Descolarizzare la scrittura fotografica vuoi dire rovesciare il linguaggio istituzionale nella quotidianità.

Il *sottosviluppo* prodotto dai mezzi di comunicazione è splendente. Si confonde ragione oggettiva con godimento e desiderio. Si scolarizza la realtà sociale secondo le ideologie del gregge o del confessionale. Vivere in una società protetta vuoi dire anche essere impediti a favorire la crescita di soggetti dello strappo, di contrasto selvaggio e armato contro i gendarmi del loro pensiero. La guerra è finita? Ma quale guerra è finita? «Un immenso pulsare sotterraneo ha appena leggermente mutato il suo ritmo. Il grande sacrificio di sangue che viene chiesto alle classi subalterne continua ininterrotto. I massacratori ufficiali uccidono sistematicamente. I loro boia sparano nelle strade. Quando vestono la tonaca assommano migliaia di secoli sulle spalle di proletari responsabili di aver toccato il sacro diritto della proprietà.

Il benpensante neoghibellino sorride scettico a queste considerazioni e ci invita a riflettere sulla bontà del nuovo principe, sulla sua elargizione di benessere, sulla fine della realtà

10 T. D'Amico, *op. cit.*, p. 9.

della miseria. Ma la guerra continua, al di là degli intrugli ideologici di questa nuova razza di recuperatori, sarà sempre possibile domani tornare ad attaccare il cielo un' altra volta»¹¹.

Si tratta di attentare/sabotare alla *fede* nel progresso contrabbandato sotto il nome di democrazia rappresentativa. «L'esaurimento e l'inquinamento delle risorse sono soprattutto l'effetto di una corruzione dell'immagine che l'uomo fa di se stesso, di una regressione della sua coscienza. Qualcuno preferirebbe parlare di una mutazione della coscienza collettiva, che porta a vedere nell'uomo un organismo dipendente non dalla natura o da altri individui, ma dalle istituzioni»¹². Rompere con l'istruzione della conciliazione è trasgredire e intrecciare *trame e percorsi*; ogni castello è di sabbia, quando la rabbia degli sfruttati prende coscienza della propria forza, delle molteplici possibilità di ribaltamento della società pre/ordinata.

La *lingua fotografica* è un mezzo di persuasione, modellamento, propaganda (mercantile o politica fa lo stesso) che i critici da sofà e i rampanti operatori culturali estivi hanno museificato svenduto, volgarizzato a merce elitaria. Non c'è salotto borghese, casa della cultura, ufficio aziendale, di polizia o di partito che rinunci alla sua bella fotografia di pezzenti (indiani, vietnamiti, pellirossa, sudisti italiani ecc.) appesa al muro; proprio accanto a un coglione in croce, all'ultimo fagotto politico che presiede una repubblica o a un ingiallito, morto, Marx. Importante che la stampa sia originale, autentica, magari autografata e fatta alla macchia da un randagio fotografo di trincea saltato in aria su una mina o spazzato via dalle lingue di fuoco delle bombe al napalm.

Uomini di cultura, esponenti politici, sindacalisti d'assalto, sessantottini fuori uso, operai disadattati e barricaderi dell'ultima ora, preti operai... tutti aspirano all'acquisto della *foto d'autore*...

11 Alfredo M. Bonanno, *E noi saremo sempre pronti a impadronirci un'altra volta del cielo*, Anarchismo, Catania 1985, p. 18.

12 Ivan Illich, *Descolarizzare la società*, Mondadori, Milano 1972, p. 178.

tutto va bene per coprire gli orizzonti spettacolari dell'arredamento memorialistico. Un Man Ray qui, un Alfred Stieglitz là... i meno accorti si accontentano di Franco Fontana o Fulvio Roiter... quelli dediti all'impegno sociale sulle arti visive impiccano nei corridoi Paul Strand o H. Cartier-Bresson... la stupidità generale è eroica... degna di essere sindacalizzata, confessata, istituzionalizzata. Il discorso dozzinale della fotografia è promosso nei soliti convegni, tavole rotonde, seminari didattici, conferenze pilotate che i soliti indecorosi maestri del banale e della scena simulata ri/propongono a ogni stagione; il potere dell'informazione non ha mai avuto cani da guardia così servizievoli, anche quando fanno gli *arrabbiati* o i *saputi*, non convincono che i soliti imbecilli/adoratori della loro merda patinata. Sono i grandi stregoni dell'effimero e dell'archeologia dell'immagine. Vivono di falsi pudori e di coscienze fallite. Escrementi di tutti i poteri, la sola cosa che conoscono bene è come leccare il culo al nuovo padrone! «Sbrighiamoci ma attenzione! niente false manovre, niente sotterfugi! la giustizia è assoluta! senza giustizia niente più paese possibile! Abolizione dei privilegi! un '89 fino in fondo! Riuscito questa volta, non andato a male!»¹³. Così Louis-Ferdinand Céline... che di carogne borghesi se ne intendeva.

La fotografia è uno strumento di comunicazione con il quale si analizza, si ferma, si sommuove la geografia umana e l'architettura politica di una società.

Il linguaggio fotografico non può realizzarsi pienamente se non dentro la conquista dell'identità del soggetto o della cosa rappresentata. La grande intuizione di Roland Barthes è stata quella di «individuare nella connotazione l'*idea*, nel segno l'*ideologia*. Ogni fotografia può essere l'oggetto di tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare»¹⁴. La *foto*-

13 Louis-Ferdinand Céline, *La bella rogna*, Guanda, Parma 1982, p. 162.

14 Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 11.

grafia mercantile è la lingua della farsa camuffata in cultura. Si autentica il vuoto o il superficiale per l'incapacità di comprendere il reale intorno a noi. Critica radicale della fotografia è *détournare* ciò che è stato in ciò che è. La fotografia non è mai una copia, ma l'impronta della storia che ri/produce. Che la mercifica. L'ironia di Walter Benjamin è ancora attuale: «nella fotografia il valore di espandibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale. Ma quest'ultimo non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura. È questo che ne costituisce la malinconica e incomparabile bellezza. Ma quando l'uomo scompare dalla fotografia, per la prima volta il valore espositivo propone la propria superiorità sul valore culturale»¹⁵.

Del resto condividiamo a fondo attestazioni e apologie del ritratto affermando così: «...per la fotografia, il ritratto è quasi lo scopo per il quale essa esiste e di cui quasi soprattutto consiste»¹⁶. A noi interessa studiare la fotografia come linguaggio antagonista/demistificatorio del quadro sociale. Questa posizione radicale ci porta distanti da ogni tipo di museificazione visuale e in contrasto con ogni forma di comunicazione che non carichi di segnali eversivi/trasgressivi... il proprio destino.

Occorre non confondere la fotografia sovversiva con i giochetti mercantili di Ghirri, Gioii, Migliori o Fontana; qui la fotografia è un sistema di segni che diffonde solo la dipendenza (le volontà acquistabili) del mecenate che la ordina. Noi vediamo la fotografia all'interno di un progetto di trasformazione reale del quotidiano, «i nostri sforzi sono volti alla messa in pratica della sovversione sociale, attraverso l'impiego di metodologie squisitamente rivoluzionarie, in quanto tutte

15 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1977, p. 28.

16 Renzo Chini, *Il linguaggio fotografico*, SEI, Milano 1968, p. 31.

miranti a far crollare il regime non pacificamente o per lenta evoluzione, ma con l'azione consapevole e voluta dei proletari che, ricorrendo all'uso della forza materiale, insorgono armi in pugno contro tutte le costrizioni sociali. Solo in tal modo si può giungere a dare inizio a quella rivoluzione realizzatrice dei nostri scopi»¹⁷, che sono quelli del raggiungimento di una società di liberi e di uguali.

La *fotografia mercantile* è «il mirino in più dei padroni»¹⁸. Occorre dunque inceppare il linguaggio fotografico istituzionale e fare dei suoi preti, profeti, santi, servi ecc., concime per porci: «dietro il pedante c'è il gendarme» (Jean Dubuffet). Oltre il nichilismo, la sovversione di tutti i valori tradizionali. Sovversione non significa cambiare la scena, questa è una pratica della Rivoluzione; Sovversione vuoi dire fare *tabula rasa* di ogni oppressione per muoversi alla volta dell'*utopia concreta*. Le occasioni non mancano per sputare in faccia ai potenti.

Esiste una psicologia dell'immagine fotografica massificata, totalizzante, ortopedica della lingua dominante. Il compito della critica radicale è disseminare i segni sovversivi del dissidio; delegittimare, rendere inoperante/inoffensiva la cultura della referenzialità e dell'apparenza; fare della conflittualità sociale (reale) l'eco/informazione degli oppressi che gridano/mirano al diritto di autogestire il proprio immaginario, la propria vita. Liberarsi dal giogo mistificatorio della fotografia dominante è insorgere contro i *gorilla* mansueti della scrittura per immagini, renderli più innocui dei loro desideri, più aridi dei loro sogni.

Il dirompere delle soggettività atonali sui loro *stages* fotografici è un primo segno di riqualificazione della fotografia come arma degli oppressi. Al fuoco delle loro poltrone e delle loro carte, scalteranno la *ribellione libertaria* delle sue tensio-

17 Crocenera, *Anarchismo e sovversione sociale*, Centrolibri 1983, p. 77.

18 Titolo di un dattiloscritto inedito di Aldo Beltrame, un randagio della critica fotografica che tratta di fotografia come si deve.

ni di riappropriamento dell'esistenza per fare di due secoli di pensiero trasgressivo l'epicentro insurrezionale che sfocerà nella guerra sociale.

Il ri/orientamento del linguaggio fotografico sovversivo passa at/traverso la lacerazione delle apparenze mummificate della stampa prezzolata. Alzare la mira, dunque. Lasciamo cadere nelle fogne della storia gli intrighi di palazzo e i mercanti del tempio, nel rovesciamento possibile del segno/linguaggio im/posto: «il miglior carnefice non è mai lontano. All'occorrenza c'è un amico che ti fa la festa. Così insegna la giustizia dello scambio. Quello che grida accanto a te la fine dello Stato, domani ti accuserà di non aver gridato abbastanza forte, e quello che si dibatte nella sopravvivenza ti rimprovererà un giorno di essere un sopravvissuto, anche tu. È nell'ordine delle cose»¹⁹.

Violare l'ordine delle idee è difficile per tutti, specie quando il terrorismo delle cose schiaffeggia e si sbarazza dell'individualità proletaria. Non sempre ci riesce. Sovente i tutori dell'ordine democratico devono ricorrere alle armi o leggi speciali per ridurre il grado di ridicolo del quale si ricoprono dinanzi a fronde di irriducibili oppositori in armi che mettono a repentaglio l'intera tradizione guerrafondaia di ogni Stato. Affinchè i capi di ogni risma cessino di esistere, «bisogna riuscire a eliminare l'esigenza radicata che siano indispensabili... la nostra rivoluzione deve partire da qui, nel mostrare che è possibile nel concreto organizzare senza essere comandati né comandare»²⁰. Ogni potere si regge sulla servitù volontaria della collettività. Delegittimare (con ogni mezzo) il consenso sul quale ogni potere fonda le proprie galere è sovvertire l'ordine costituito: l'inizio di un modo differente di vedere il mondo.

19 Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 96.

20 Andrea Papi, *La nuova sovversione/Ovvero la rivoluzione delegittimante*, Archivio Famiglia Berneri 1985, p. 78.

5. FOTOGRAFIA DELLA SPAZZATURA

L'IMMAGINE SOCIALE STATUNITENSE (1935-1942)

Se fossi il presidente Roosevelt darei la roba da mangiare gratis, regalerei cappellini di Stetson e lascerei circolare il whiskey. Distribuirei vestiti nuovi almeno tre volte la settimana e sparerei al primo grosso petroliere che ha ucciso il torrente dove si pescava.

Woody Guthrie

Il mondo dei picchiati nel *Grande paese* con la bandiera a stelle e strisce è stato ampiamente consumato nelle pagine di Faulkner, Steinbeck, Hemingway, Norris, Whitman e approfondito nelle opere di Thoreau, Emerson, Tucker, Rocker o Goodman¹; su altre corde popolari, le spinte di rivolta di *Huckleberry Finn* (Mark Twain) o la surrealtà anarcoide de *Il mago di Oz* (Lyman Frank Baum) tracciano la dissoluzione dell'ordine costituito per avventurarsi nell'ir/realità immaginaria di un mondo *libertario* che è già nelle teste di molti.

L'innocenza della verità è una colpa. E un libro per ragazzi come *Il mago di Oz*, negli anni '30,'40 e '50 sarà bandito da ogni biblioteca americana perché ritenuto *cultura sovversiva*. Alla fine degli anni '30 negli Usa (e ovunque nel mondo) sono già definiti «paradisi artificiali e inferni veri» (Leslie A. Fiedler).

La crisi economica del 1929 aveva ridotto alla fame le classi lavoratrici americane. Il presidente repubblicano Herbert Hoover non era riuscito a tener fede al suo slogan elettorale: «un pollo in ogni pentola e due automobili in ogni autorimessa privata».

1 Per un'introduzione al pensiero anarchico negli Usa, vedi Rudolf Rocker, *Pionieri della libertà*, Antistato, Milano 1982.

Gli statunitensi ritennero Hoover il principale responsabile della catastrofe che aveva investito gli Usa; Hoover non era stato capace di rinnovare i precetti (del capitalismo rampante) dettati dal presidente che lo aveva preceduto, Calvin Coolidge: «L'uomo che costruisce una fabbrica, costruisce un tempio, l'uomo che vi lavora vi prega». Infatti i bambini del proletariato cominceranno molto presto a «pregare» nelle fabbriche e gli infortuni e la mortalità infantile (i turni di lavoro erano di dieci/dodici ore) saliranno fortemente: come i profitti dei padroni.

Nel 1932 F.D. Roosevelt viene eletto presidente degli Usa con 22.809.638 voti contro i 15.758.901 di Hoover. Appena insediato alla «Casa Bianca», Roosevelt adotta una serie di provvedimenti legislativi che iniziano un'epoca, un nuovo corso della gestione dell'economia e della politica (non solo) americana: il «New Deal».

Il sogno americano nuovo *climatizza* le apparenze di una società liberale; l'idealismo di Roosevelt, tollerante e avveniristico, si riconobbe in un futuro di efficiente democrazia armata e imperialistica, monito e terrore di giochi transnazionali della Borsa. Su questi percorsi la nuova classe dirigente degli Usa si schiuse a strategie politiche più attuali; «gonfiò i ranghi della borghesia, ma lasciò molti americani - i mezzadri, i poveri dei quartieri malsani, la maggior parte dei negri - al di fuori del nuovo equilibrio»². Roosevelt aveva inteso la lezione dell'economista inglese John M. Keynes, il quale sosteneva che la politica degli imprenditori non dev'essere la massima decurtazione dei salari e la lotta oltranzista contro le organizzazioni sindacali che rappresentano i lavoratori (la forza-lavoro); Keynes vedeva ben più lontano e insegnava ai suoi accoliti in tuba e frack, ai dirigenti aziendali di bell'aspetto e di buona famiglia, agli arram-

2 William E. Leuchtenburg, *Roosevelt e il New Deal*, Laterza, Bari 1968, p. 319.

picatori sociali di ogni razza, i lineamenti sociopolitici di un diverso modo di gestione (di controllo) del potere economico: l'assoggettamento totale dei produttori al prodotto.

Gli imprenditori dovevano far sì che i lavoratori potessero usufruire di un reddito ben più alto di quanto essi stessi osassero sperare; non per un'improvvisa sete di giustizia o senso umanitario, no! gli specialisti della macchina/Capitale, per conservare e perpetuare l'egemonia esistente, dovevano dirigere le classi subalterne verso consumi sfrenati di cose, religioni, ideologie e divenire i maggiori clienti dei loro padroni.

L'interpretazione (e il soddisfacimento) della domanda crescente è in Keynes il crogiuolo d'intervento dell'impresa privata e delle implicazioni collaterali dello Stato in concessioni/appropriazioni di denaro pubblico. Il bilancio dello Stato, cioè la resa dei conti delle politiche in gioco, non è soltanto il grande sintagma di economia/politica da spartire nella torta elettorale, è il feticcio, l'organigramma speculativo che imbonisce e regola l'attività produttiva e la circolazione dello stimolo al lavoro per un domani senza avventura, pianificato, reificato, morto.

La produttività come benessere, diviene ovunque nel mondo una forma normale di delirio. L'informazione accorcia le distanze, sconvolge il tempo e lo spazio: «il vuoto è adesso l'unica presenza: l'inevitabile presenza del vuoto: il salto è già avvenuto, nel vuoto non esiste limite dal quale tornare indietro»³. Il padroneggiamento del quotidiano resta in mano ai becchini della borghesia industriale/ multinazionale.

Con Roosevelt comincia un'epoca del potere che si pone fuori da un'élite immediatamente riconoscibile. Le leve del dominio sono celate in enti, associazioni, istituti, apparati (economici, culturali, politici, religiosi ecc.) nei quali reticoli relazionali, una turba di specialisti (dirigenti d'azienda, programmatori,

3 Pino Jannello, *Cronache dal deserto*, Ipazia 1980, p. 26.

operatori culturali, economisti, politici, sindacalisti, preti operai ecc.) si ergono a tutela (e persuasione) delle masse incolte.

La speranza dei *senza speranza* è conoscere le idee che possono modificare le idee, cioè apprendere che la libertà di ciascuno è legata alla liberazione di tutti. La *disaffezione* al sistema è già trasgredire, delegittimarlo dalla sua *aura*. È Max Stirner che affonda la lama della verità possibile alle radici di ogni liberalismo, quando afferma che «il liberalismo è il trionfo della straccioneria». L'umanitarismo rooseveltiano riconobbe effettivamente la miseria in cui versava una larga fascia di abitanti degli Usa; furono approntati piani di risanamento e leggi di regolamentazione del denaro pubblico verso il basso; ma i disoccupati che nel 1941 erano ancora sei milioni, scomparvero con l'entrata in guerra dell'America (1943).

Tra i provvedimenti contro la disoccupazione dilagante, il «New Deal» intraprese la fondazione (vanamente «libertaria») di comunità autosufficienti di tipo agricolo (come Penderlea Homesteads, nel North Carolina) o villaggi operai (del tipo Austin Homesteads, nel Minnesota). Le iniziative non sembrarono risolversi come i piani di programmazione governativi prevedevano.

Milioni di dollari andarono spesi più in limbi nei quali rifugiarsi per non morire di fame e avere un tetto sulla testa che in effettivi elementi di socializzazione delle terre e delle fabbriche intorno ai quali presupposti queste comunità vennero fondate. Quando nell'Arkansas i mezzadri e i braccianti (negri e bianchi) si organizzarono nella *Southern Tenant Farmer's Union* (diretti da sindacalisti socialisti), i proprietari delle terre reagirono col terrorismo; diedero la caccia ai sindacalisti (come a schiavi che si ribellavano al padrone); membri del sindacato vennero frustati, gettati in galera, presi a fucilate e alcuni assassinati⁴.

4 Marco Causi-Andrea Jemolo, *La grande crisi e il New Deal. I. Gli Stati Uniti d'America tra le due guerre*, Savelli, Roma 1980.

Questi metodi sono ancora praticati nell'America degli anni Settanta, come mostra il film/documentario di Barbara Kopple *Harlan County Usa* (1976).

La crisi economica del 1929 fu la più profonda e la più lunga nella storia del capitalismo. «Il crollo americano si diffuse rapidamente a tutti i paesi europei e si aprì un intero decennio di depressione economica: nel 1932 la produzione industriale degli Usa scese, rispetto al 1929, da 104 a 58 miliardi di dollari; il reddito nazionale da 80 a 40 miliardi; i salari crollarono da 45 a 25 miliardi. Fallirono più di 32 mila imprese. Il numero dei disoccupati salì da 400 mila a 12 milioni nel 1930, fino a raggiungere e superare i 15 milioni nel 1932. Alla depressione si associò una forte instabilità politica sia all'interno dei singoli paesi sia nei rapporti internazionali. Lo sbocco di questa lunga crisi economica e politica fu, alla fine del decennio, una nuova guerra mondiale»⁵.

Roosevelt, appena asceso alla «Casa bianca», incarnava il mito del «sogno americano» contrabbandato come «democrazia esemplare», fulgido esempio di una grande nazione che è «sempre riuscita a trovare dei grandi capi nei periodi di crisi» (A. Nevins/H. Commanger). La volontà di rinascere più forte del passato era il pensiero più diffuso degli americani o, almeno, di quelli meno avvertiti dell'origine della «crisi» o più interessati alla prossima ondata del profitto. Mai come in questi anni servi e padroni si trovarono così vicini, legati al «rinascimento» della patria. Sui muri della società Thomas A. Edison, a West Orange, nel New Jersey, Charles Edison (il presidente dell'azienda) fa affiggere un cartello con queste parole:

«IL PRESIDENTE ROOSEVELT HA FATTO LA SUA PARTE: ORA TOCCA A VOI. Comprate qualcosa, comprate qualsiasi cosa, dove che sia; verniciate la vostra cucina, spedite un telegram-

5 *Ibidem*, p. 21.

ma, date una festa, comprate un'automobile, pagate un conto, affittate un appartamento, aggiustate il vostro tetto, fatevi tagliare i capelli, andate a uno spettacolo, costruite una casa, fate un viaggio, cantate una canzone, sposatevi. Non importa quel che fate, ma datevi da fare. Questo vecchio mondo comincia a muoversi»⁶.

Gli statunitensi più attaccati alle latrine di Dio/Patria/Famiglia non si tirarono indietro. Roosevelt parlava loro attraverso la radio ogni settimana, le sue «conversazioni al caminetto» furono seguite per molti anni da oltre 50 milioni di ascoltatori. Negri, braccianti, piccoli proprietari, mecenati dell'industria, operai, bottegai ecc., si ritrovarono nel «New Deal» rooseveltiano alla ricerca dell'equilibrio perduto: «Se era vero che in America saliva chi meritava di salire, allora era anche vero che chi falliva era solo un incapace» (W.E. Leuchtenburg).

La situazione dell'agricoltura negli Stati Uniti era drammatica; «il reddito agricolo lordo negli Usanel 1919 era di circa 17 miliardi di dollari, di 12 nel 1929, di 5 nel 1932, ma il reddito netto era di meno di 2 miliardi di dollari con un crollo netto appunto agli inizi degli anni Venti. La popolazione statunitense che viveva con l'agricoltura era il 22% e nel corso del drammatico decennio e, più ancora, agli inizi degli anni Trenta, si trovava in condizioni economiche disperate; nei cinque mesi prima del 1932 ben il 9,5% di tutte le aziende agricole erano andate in fallimento ed erano state vendute e un altro 3,5% era stato posto all'asta per i medesimi motivi; dal marzo 1932 seguente la crisi si trasformava in un vero e proprio disastro»⁷. Nei grandi Stati del centro, Oklahoma, Arkansas, Tennessee, milioni di persone si trovarono ai limiti della sopravvivenza. Iniziò così una lunga migrazione di affamati verso nuove terre,

6 W.E. Leuchtenburg, *op. cit.*, p. 53.

7 Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco*, Feltrinelli, Milano 1983.

nuove speranze. Ma il razzismo, la violenza padronale, le ladre-
rie dei potenti mostravano che il mito dell'«American way of
life» poggiava sul manganello della polizia e sui fucili dei mer-
cenari. I crumiri e le organizzazioni criminali erano il tratto di
unione tra realtà patteggiata e il potere dello Stato.

Digressione storica: la faccia del padrone si cела sempre
sotto il manganello dell'autorità! Non si tratta di espropriare il
padrone del suo potere, ma di rivendicare la dignità dell'indivi-
duo sulle macerie della storia del profitto.

Roosevelt, il *papà degli americani*, arginava i dissidi e le
turbolenze popolari con queste parole: «Mi dicono che in certi
paesi non avreste il diritto di manifestare contro la disoccupa-
zione. Grazie a Dio negli Usa potete fare tutte le manifestazio-
ni che volete, però non vi garantisco che troverete lavoro»⁸.
Comunque il governo rooseveltiano intese portare aiuti sostan-
ziali alle popolazioni contadine del «Middle West», colpite da
quasi quattro anni di siccità e da enormi tempeste di sabbia.
L'altra faccia dell'America, quella dei diseredati accampati
nelle «hoovervilles» (agglomerati di baracche sorte negli anni
della depressione ai margini dei grandi centri urbani) andava a
occupare inchieste gior-nalistiche, canzoni popolari, cinegior-
nali ecc., sciupava insomma l'immagine di un'America di
esportazione edulcorata dai mercanti di Hollywood.

I provvedimenti del Congresso furono solleciti. In qualche
modo rivoluzionari. Il «Department of Agriculture» fece molto
con la sezione *Agricultural Adjustment Administration*, (Aaa),
fece non poco per la popolazione agricola situata in un'area della
«Corn-Belt» (striscia del granoturco), che va dal Texas
allargandosi tra il North e South Dakota, dal Mississippi alle
Montagne Rocciose fino al Messico: dunque, quel perimetro di
terre chiamato «Dust Bowl» (Bacino, Conca o Tazza di polvere).

8 Woody Guthrie, *Questa terra è la mia terra*, Savelli 1977, p. 24.

L'economista (e consigliere del presidente) Rexford Guy Tugwell fu posto a dirigere l'impresa. Tugwell progettò di trasferire intere famiglie in terre più fertili, procurando agli agricoltori attrezzature moderne e l'apporto di tecnici esperti in agraria. Il progetto restò per molte parti sulla carta e il previsto insediamento di 500 mila famiglie in terre migliori non riuscì appieno e soltanto 4.441 famiglie vennero trasferite nei nuovi poderi.

Con la formazione di un nuovo ente nel 1937, la *Farm Security Administration* (Fsa), sorto sulle rovine del *Resettlement Administration* (Ra, 1935), si hanno i primi aiuti concreti per i lavoratori della terra. Ai fittavoli vennero concessi mutui per ampliare e rimodernare i propri poderi, per i lavoratori stagionali furono costruiti centri confortevoli, ma ancora molta manodopera occasionale albergava in tendopoli o tuguri di ogni tipo, situati in prossimità delle grandi piantagioni.

Entro il 1941, cioè in appena quattro anni, la Fsa aveva elargito più di un miliardo di dollari (che dovevano ritornare nelle casse dello Stato allo sconto dei mutui); «rischiando continuamente di rovinarsi sul piano politico, fu di un'equità scrupolosa nei confronti dei negri. Eppure, nonostante tutto, non fu all'altezza dei compiti»⁹.

I maggiori beneficiari di questo «fiume di soldi», furono però i grandi proprietari terrieri. La politica agricola del «New Deal» elevò di molto il reddito dei contadini (nel 1939 il reddito agricolo era più che raddoppiato rispetto al 1932) «e trasformò il panorama delle campagne americane: in pochi anni fu elettrificata la metà delle fattorie isolate, furono avviate profonde trasformazioni tecnologiche e culturali. Questa politica restò però sempre sbilanciata a favore dei grossi coltivatori. Per non inimicarsi tutti i parlamentari del Sud e dell'Ovest, Roosevelt rinunciò a riforme profonde nei rapporti di proprietà e non

9 W.E. Leuchtenburg, *op. cit.*, p. 133.

intervenne in modo deciso per frenare l'emigrazione e aiutare i ceti più poveri dell'agricoltura»¹⁰.

La Fsa fu un punto importante, fondamentale, per lo sviluppo della *fotografia sociale*. Sotto la spinta organizzativa di Roy Strycker (un allievo di Tugwell) la Fsa riuscì ad archiviare in pochi anni più di 270 mila immagini di un pezzo d'America, «quel terzo malnutrito, malvestito e male alloggiato» (F.D. Roosevelt) che i semidei di Hollywood, i romanzi «popolari» e la stampa di Hearst evitavano di fissare nella quotidianità degli Usa.

Non crediamo che gli «Americani (usino la fotografia) fiduciosamente quale mezzo di educazione e modificazione sociale»¹¹. La documentazione fotografica della Fsa non voleva educare nessuno o modificare qualcosa; Strycker voleva immagini di poveri, disoccupati, emarginati ecc., tutte colorite di austera dignità e radicate nel passato di un'America di frontiera, e tutto ciò per sostenere i programmi di riforma e di omologazione/assoggettamento alla politica del governo.

La storia del dominio dell'uomo passa sempre con lo spettacolo della chiacchiera borghese e persino uno come Raymond Boudon, insegnante di sociologia all'Università di Parigi-Sorbona, si è accorto che «il progresso è soprattutto un'idea, che, secondo le epoche e le congiunture, va e viene»¹². Quello che Boudon (e non è solo nel pattume del sapere prezzolato) non ha capito è che il posto *del disordine* è l'ordinamento delle *leggi* (del conforme!) dissimulato come ragion *di Stato*. Critica della società statuale e teoria del mutamento sociale significano *controstoria della realtà: la sovversione radicale di tutti i valori dominanti* passa attraverso il *disprezzo*, il riso o la violenza. Tutto è lecito per abbattere la tirannide. «Non si è mai troppo villani con i villani» (G.P. Voyer).

10 M. Causi-A. Jemolo, *op. cit.*, p. 38.

11 R. Chini, *op. cit.*, p. 79.

12 Raymond Boudon, *Il posto del disordine*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 16.

La *fotografia della spazzatura* rooseveltiana (o del «New Deal») «fu fotografia di propaganda allo stesso modo di quella che sorse nella Russia rivoluzionaria o nell'Italia fascista»¹³ e Strycker fu il suo profeta.

Probo sostenitore della classe politica appena ascesa al potere, Strycker si accorse presto che il mezzo fotografico era «la più grande forza di propaganda che l'uomo abbia mai inventato» (R. Strycker). L'avvento della Seconda guerra mondiale lo trovò preparato e infuso di nuove speranze patriottiche. Nel 1942, sul suo taccuino annota: «Ci servono subito: immagini di uomini, donne e bambini che diano l'impressione di credere realmente negli Stati Uniti. Cercate persone con un po' di energia. Troppi nel nostro gruppo dipingono gli Stati Uniti come un ospizio per vecchi, dove tutti o quasi sono troppo decrepiti per lavorare o troppo malnutriti per dare importanza a ciò che accade... Ci servono soprattutto uomini e donne e giovani che lavorano nelle nostre fabbriche... casalinghe in cucina o a raccogliere fiori in giardino. Più coppie di vecchi con l'aria soddisfatta»¹⁴. Si capisce come mai Strycker si ritrovi poi al servizio della Standard Oil. La fotografia promozionale per una delle più grandi industrie del *trust* del petrolio, era il giusto approdo per le notevoli capacità «educative/fotografiche» di Strycker. Suo padre aveva ben altre idee sul mondo: «Sia dannata Wall Street. Siano dannate le ferrovie. Sia dannata la Standard Oil»¹⁵ - come si vede non sempre i padri sono cattivi maestri.

Le immagini della depressione americana sono *ordinate* secondo i percorsi della «fotografia di Stato» (A. Jemolo). I fotografi della Fsa assecondarono non poco i dettami del capoburattinaio Strycker, alcuni di loro si addentrarono nel reale

13 M. Causi-A. Jemolo, *op. cit.*, p. 57.

14 *Ibidem*, p. 57.

15 *Ibidem*, p. 58.

oltre il previsto e ciò che fermarono sulla pellicola resta uno dei più feroci atti di accusa della morale convenzionale.

In modo particolare Ben Shahn, Walker Evans e Dorothea Lange avvicinarono la strategia dei contadini e le loro fotografie sono sensibilmente *differenti* da quelle di Arthur Rothstein, Cari Mydans, Maryorie Collins, Russel Lee, John Vachon, Gordon Roger Parks, Marion Post Wolcott, Jack Delano e John Collier.

Così Ando Gilardi: «L'immagine fotografica nasconde, per la maggior parte della comunicazione che trasmette, l'unico codice realmente indispensabile per la sua lettura politica: quello della proprietà del mezzo che la produce e distribuisce»¹⁶. Anche la *fotografia della miseria* viene incensata a «documento storico» e il solito Strycker pontifica per i posteri le portanze filosofiche della scrittura per immagini: «La fotografia documentaria è un modo di accostarsi alle cose, non è una tecnica; è un'affermazione, non una negazione... Lo stile documentario non implica una negazione degli elementi plastici che sono e restano il criterio essenziale di ogni lavoro. Si limita a dare a questi elementi un quadro, una direzione. Così la composizione viene messa in evidenza, valorizzata; e la finezza del tratto, la nettezza dell'immagine, l'uso dei filtri, il sentimento, tutte queste componenti che rientrano in quella vaga nozione che è la *qualità*, sono poste al servizio di un preciso scopo: parlare nel modo più eloquente possibile dei soggetti prescelti, usando il linguaggio delle immagini»¹⁷.

La dottrina della forma è sempre legata al calcolo egoista dello spegnimento di ogni tensione emozionale. Logica e forma sono i guardiani della speranza strizzata in un fascio di segni. La teologia della superficialità piove sulla testa degli stolti.

16 Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 335.

17 Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984, p. 337.

Ogni immagine è immagine di un mondo definito, rovesciato, riciclato e al di là della stessa immagine non c'è niente che non quella: *l'immagine della colpa*.

In molti modi i fotografi della Fsa avevano raggelato i segni della storia sulla storia della menzogna. Questi «disertori» dell'immagine *bella e vuota* erano riusciti a fotografare anche il «rumore» dei treni carichi di disoccupati, anticipando dunque il mercato della catastrofe, evidenziando il limite e lo spettacolo della merce come causa primaria della miseria generalizzata.

Nelle fotografie della Fsa, più che altrove, *l'immagine del rivolgimento* è un'arma dialettica. «La dialettica è l'intelligenza nella guerra sociale, l'intelligenza della guerra sociale. La dialettica è lo spirito che viene agli uomini... l'oggettività della storia non è altro che l'oggettività delle idee false sulla storia»¹⁸ che la propaganda borghese liquida nella dissimulazione della menzogna cattolico/marxista orchestrata sulle spoglie della soggettività prostrata/crocifissa ai piedi dei *nuovi idoli*.

Tutto il *reale* si risolve in merce e dietro la merce c'è la magnificenza dell'illusione. La follia collettiva dell'apparenza come bagliore del vero. Necessità di trasparenza non significa lacerazione dell'esistente, ma disvelamento di forme, détournamento dei linguaggi audiovisuali. Il quotidiano ribolle di un salutare disordine che non si fregia di nessuna teoria del restauro e dell'addobbo; le differenze scaturiscono dall'insubordinazione e dall'irriducibilità delle *giovani generazioni* all'armonia dell'ordine/presepe costituito.

La fotografia è una condizione morale. Raccoglie i contenuti della sfera sociale, è un'azione lapidaria sul carattere della storia, la necessità di catalogare *i valori e i fini* di quanto ci circonda.

18 Jean-Pierre Voyer, *Indagine sulla natura e le cause della miseria delle persone*, La Procellaria, 1975, p. 27.

In maniera molto discreta, ma radicale e concreta, le fotografie di Walker Evans demitizzano appunto la civiltà dell'opulenza e ne sviscerano i contenuti striscianti. Evans aveva soggiornato a Parigi, conosciuto il realismo impressionista di Nadar e più ancora la realtà spiazzata/entomologica di Atget. Sbarcato a New York apre uno studio (con Ben Shahn e Lou Block) a Bethune Street, nel Greenwich Village e incontra il quotidiano libertario della gente della strada; «il suo accostarsi alla Fsa non significa soltanto un qualsiasi lavoro, ma un tentativo di sostituire al ritratto ufficiale borghese il ritratto del popolo e di inventare per gli Usa una documentazione confrontabile con quella apprestata da Atget per Parigi; questo spiega la geniale disponibilità, la estrosa attenzione con cui Evans si dedica alle riprese di architettura»¹⁹.

Le fotografie di Evans vanno oltre l'immediatezza sociologica auspicata dal suo datore di lavoro Strycker e nemmeno si conformano ai filamenti borghesi della «fotografia artistica» teorizzata da Stieglitz su *Camera Work* e celebrata nella galleria «291 » a New York. La scrittura fotografica di Evans congela i segni della storia dentro un quotidiano infelice, ingiusto. Pezzi di fabbrica, strade deserte, interni di case senza la presenza umana divengono metafore/apologhi di un'umanità calpestata; qui la fatalità è uno specchio della borghesia che riflette il suo dominio e le leggi, i codici, i metodi della sua conservazione.

Il realismo denudato di Evans è un'analisi del presente bruciato in uno stile pulito, ricercato, tecnicamente «perfetto». L'estrema morale di Evans non proprio si confaceva al populismo di Strycker, quando nel 1937 vi fu una riduzione di stanziamenti per la FARM, il solo fotografo del gruppo che venne licenziato fu appunto Evans. La composizione dell'inquadratura, il distacco dalla cosa che fotografa, l'inclinazione all'ironia

19 A.C. Quintavalle, *op. cit.*, p. 156-7.

celata sotto associazioni figurative fanno di Evans un maestro della *fotografia sociale*.

La manualistica moderna²⁰ e il vizio professorale del compendio²¹ invitano a ragionare la fotografia secondo i precetti dell'industria. Non esistono contrapposizioni etiche, illusioni ideologiche, conflitti referenziali, ecc; il grande circo Barnum della fotografia appare qui come qualcosa di armonioso, influente, necessario medium che fa dello spettacolo la condizione di esistenza della cultura corrente. La fotografia così assume il valore di rapporto sociale che manifesta il tempo della noia combinato, arricchito, universalizzato nel desiderio di essere parte del gioco: non importa se nel ruolo di servo o di padrone. La conversione totale dell'*immaginario* a un'estetica del momento non significa solo obbedire interamente alla seduzione di un'immagine dozzinale: ciò che più conta è che all'interno della poetica mercantile dell'immagine fotografica (e non solo di questa, ma anche di tutte le forme di comunicazione audiovisuali), si porgono modelli e ordini che producono lo spettacolo delle passioni nel regime della merce come linguaggio e soddisfacimento dei bisogni.

Se «il dolore più crudele è la coscienza dell'avvenire tradito» (Gaston Bachelard), la fotografia dell'atto, cioè il morso del vero catturato in pochi centesimi di secondo, si scaglia contro l'ordinarietà delle posizioni e lacera il velo delle apparenze nel rovesciamento della storia (August Sander, Paul Strand, William Klein, Robert Frank, Lee Friedlander, Diane Arbus, ad esempio). Dorothea Lange lavora con la Fsa dal 1935 al 1940. Molte delle sue fotografie restano un documento, una traccia di grande importanza per la memoria storica del «pianeta

20 Italo Zannier, *Manuale del fotografo*, Laterza, Bari 1985.

21 Italo Zannier, *Breve storia della fotografia*, Il Castello 1974; Ando Gilardi, *La fotografia creativa*, Fabbri, Milano 1977.

America». La fotografia sociale della Lange è soprattutto azione/disvelamento del fittizio sul quotidiano, specchio di paure e rancori che sopravvivono oltre le oscillazioni economiche (operazioni/scelte politiche) della s/ragione dominante.

Specie nell'accostamento metaforico/antidescrittivo tra didascalia e fotografia, l'ironia della Lange si fa fortemente polemica, a tratti insolente. Della fotografia «Cacciati dal trattore», Childress County (Texas, 1938), è pertinente l'analisi di Newhall: «una casa colonica deserta in mezzo ad acri di terra arata meccanicamente -rese in modo eloquente l'espressione *cacciati dal trattore*, che era sulla bocca di centinaia di contadini strappati alla loro terra»²².

La nascita delle «Human relations» si instaura in America e nel mondo dopo la grande crisi del 1930. Gli sviluppi dell'organizzazione scientifica del lavoro e della produzione sono applicati secondo la regola delle «Tre S»: semplificazione, standardizzazione e specializzazione. Anche i più avvertiti sostenitori della crescita di benessere generale, attraverso l'applicazione capillare delle «Tre S», devono riconoscere che questa regola del gioco (politico) contiene «il rischio di un peggioramento delle relazioni umane nell'industria, quale quello di disumanizzare e spersonalizzare il lavoro umano, o sminuire la dignità e l'interesse per il lavoro con la conseguenza che i lavoratori possono perdere il rispetto di se stessi e la coscienza della loro importanza nella società e infine il pericolo che si diffonda fra i lavoratori il senso della frustrazione e pericolose intime avversioni».²³ La classe mercantile deve ancora fare i conti con lo *spirito di rivolta* che si annida nelle teste (e nei cuori) degli oppressi. Rotto il filo dell'illusione di un paradiso in terra gesti-

22 B. Newhall, *op. cit.*, p. 335.

23 David Hutton, in Franco Morandi (a cura di), *Neocapitalismo e movimento operaio*, Stadium 1958, p. 21.

to dai persuasori occulti della merce o dalla teologia dell'obbedienza a un comitato centrale comunista, si affacciano dai bordi della storia i soggetti dell'inedito, gli istigatori della rivoluzione sociale che accendono il fuoco sotto il culo rotto della borghesia anticipando la sua caduta totale.

La scrittura fotografica per sequenze, l'uso dinamico del montaggio, l'assenza di ogni formalismo, il taglio vigoroso dell'inquadratura (e seguito anche sulla stampa, manipolando il negativo), destinano il lavoro della Lange ben lontano dal piatto documentarismo di Stato richiesto da Strycker. Non ci sembra che Strycker, in qualità di funzionario del governo, sia quel «maestro di saggezza» che qualcuno (un mio carissimo amico) ha descritto, tantomeno che «il forte Roy», in qualità del suo carisma (o del suo mandato ministeriale) «poteva permettersi di esigere dai suoi fotografi il lavoro congiunto del sociologo, del giornalista e spesso del poeta»²⁴. A Strycker interessava solo quello che interessava *far vedere* ai nuovi depositari del « sogno americano», e non tutti i fotografi della sua «bottega» erano «suoi»; la rottura della Lange con la Fsa è dovuta proprio all'ingerenza di Strycker sul sudore della sua «manodopera».

La Lange vuole *scrivere* «di una situazione sociale, la sua fotografia vuole essere come un documento, come un *romanzo di intervento*²⁵ dentro la storia borghese del disordine manipolato. La fotografia della Lange è uno strumento d'indagine sociale. Un frammento di realtà che spezza lo stile del conforme e autentica il dolore del quotidiano nella raffigurazione *brutale* del vero. Così la Lange: «La foto documentaria registra il presente e documenta il futuro. Essa mette a fuoco l'uomo in rapporto alla specie umana. Registra i suoi modelli di lavoro, di guerra, di gioco, il suo giro di attività nelle ventiquattro ore del

24 R. Chini, *op. cit.*, p. 80.

25 M. Causi-A. Jemolo, *op. cit.*, p. 65.

giorno, il ciclo delle stagioni o le dimensioni di una vita. Ritrae le sue istituzioni famigliari, la chiesa, il governo, le organizzazioni politiche, club, sindacati, mostra non solo le loro facciate, ma la maniera in cui funzionano, assorbono l'esistenza, mantengono la legalità, e influenzano il comportamento degli esseri umani»²⁶. Ogni fotografia è dunque un'autopsia della storia, la celebrazione della sua forma/spettacolo o la rimozione delle sue rovine.

La *fotografia sociale* è un linguaggio della liberazione, il punto *focale* dove il crepuscolo del politico risplende della sua miseria. L'occhio fotografico di Ben Shahn è meno «orbo» o «tonto» di quanto certi critici hanno scritto sulle loro riviste/arredamento; uno studio meno affrettato delle sue immagini ci fa conoscere la particolarità della sua tecnica di ripresa, la singolarità dell'inquadratura, la messa a fuoco del reale sparato contro la mondanità della liturgia assistenziale. Le fotografie di Shahn calano il suo autore all'interno di quanto ha fissato sulla pellicola. Le sue attenzioni sono in massima parte per la gente di colore (trascurata o evitata dagli altri fotografi della Fsa) e nessuno è riuscito a comunicare, come Shahn, lo stato di estrema povertà dei «Cotton Pickers» (raccoglitori di cotone) e degli «Sharecroppers» (mezzadri); i suoi gruppi o i ritratti singoli raccontano anche una fierezza, solidarietà, distacco antagonista della popolazione negra in rapporto a quella bianca.

«La visione di Shahn era solo apparentemente semplice e diretta» (Davis Pratt). Si è detto molto del suo metodo di ripresa. Shahn si avvicinava ai soggetti e senza mettere la macchina all'occhio scattava di sorpresa per cogliere l'ordinario, il *calore del vero*. Sulla Leica, Shahn aveva montato un *angle finder* (un mirino a novanta gradi) che gli permetteva di praticare questa tecnica ovunque: dall'auto in movimento, in interni, per la

26 A.C. Quintavalle, *op. cit.*, p. 161.

strada, ecc; certi tagli dei ritratti (teste mozzate, inquadrature sbilenche, ravvicinamenti «passionali») sono dovuti proprio a questa *scrittura fotografica* che segna forse il punto politico più alto dell'intero archivio Fsa. Quello che più interessava Shahn era la caduta della spontaneità, il congelamento immediato di un avvenimento banale, consueto, della vita quotidiana. «Per lui la fotografia era una forma espressiva grande e valida... Credeva nella fotografia usata per documentare... Credeva molto nel potere della fotografia di scoprire e rivelare». Così la moglie, Bernarda B. Shahn²⁷.

Ciò che colpisce nelle lettura delle immagini di Shahn è il profondo senso libertario con cui il fotografo si è accostato a un sottomondo di diseredati e ha dato loro la regalità di uomini in lotta per la sopravvivenza.

Così Shahn nel 1944 sulle sue esperienze con la Fsa: «Cercavamo di presentare l'ordinario in modo straordinario. Ma quello è un paradosso, perché l'unico aspetto straordinario era quell'essere così ordinario. Mai nessuno prima aveva fatto questo coscientemente. Ora la chiamano fotografia documentaria, che sarà anche giusto... Noi ci limitavamo a fare fotografie che gridavano di essere fatte»²⁸. Nei tre anni di permanenza con la Fsa (1935-1938), Shahn scattò oltre 6 mila immagini degli Stati del Sud e del Middle West; restano una testimonianza profonda della fotografia come strumento d'azione sul sociale, documento indelebile di una trasparenza storica della menzogna e del dominio che continua a partorire *freaks*.

Critica e verità della *fotografia* è demistificare il regno della piattezza, sconvolgere il sistema degli «alibi ideologici (oggettività, gusto, chiarezza)... Nulla è più essenziale a una società

27 Ben Shahn, *L'occhio fotografico*, Saggi introduttivi di Archibald Macleish e Davis Prati, Mazzotta, Milano 1980, p. 8.

28 *Ibidem*, p. 10.

29 Roland Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1985, p. 741.

che la *classificazione* dei suoi linguaggi. Cambiare questa classificazione, spostare la parola, è fare una rivoluzione»²⁹. Interpretare la scena della storia, o meglio conoscere i suoi accecamenti ideologici e deliri mercantili, è affermare la sua falsità. La fotografia è un linguaggio che definisce l'arroganza della falsa evidenza, nell'osare rompere con la *fatalità* del gazebo borghese; la violenza dello sguardo liberato esplode contro i padroni dell'immaginario prostituito e terrorizza la festa e il banchetto delle ideologie del vuoto. La *fotografia dell'inquietudine* coltiva «l'intima soddisfazione che gli occhi si possono aprire per sempre» (Bernard Rosenthal) e riversino sullo specchio del consenso i furori radicali del colpo di grazia.

Un esempio di imbecillità della fotografia come forma degradata di informazione storica, si può vedere nel fotolibro (da regalo di Natale), *Ande: le vie più alte del mondo* di Ezio Pifferi, con i commenti di Francesco Ogliari e Emilio Magni. Le fotografie 93-94 di Pifferi descrivono (piuttosto malamente) alcuni indios che portano grossi carichi sulle spalle; il commento di Ogliari (p. 43) è una chicca splendente di superficialità e incompetenza: «Fin dalla più tenera età gli indios si abituano a camminare con un peso sulle spalle, sempre maggiore col crescere dell'età, cosicché, divenuti adulti, non saprebbero più camminare senza quel peso che diviene parte del loro corpo ed è necessario al loro equilibrio»³⁰.

Il solo valore di certe operazioni commerciali è la loro innocuità. Nemmeno i bambini meno curiosi possono credere alla cialtroneria colorata del libro di Pifferi; ciò che rende stupidi, profondamente stupidi i loro autori è la pretenziosità storico/oggetti va della loro merce, che non è diversa nei fini, a qualsiasi altra merce. La povertà spettacolare impacchettata da

30 Ezio Pifferi-Francesco Ogliari-Emilio Magni, *Ande: le vie più alte del mondo*, EPI 1982, p. 43.

Pifferi & soci non solo avvilisce il sentimento etico della *fotografia sociale*; il fatto è che questa simulazione patinata di un popolo/mondo colonizzato, torturato annientato nei suoi costumi e nella sua storia dal monopolio della fame multinazionale del «gigante» americano, arteficia il quotidiano offeso di una parte di umanità considerata bestie da soma o «carne da cannone». Ciò che Pifferi & soci ignorano, è che la *fotografia* è anche un linguaggio sovversivo che non si sottrae a una ricerca dell'autentico sopra le macerie dell'oblio mercantile. Nientificare il simulacro dello spettacolo borghese significa sottrarsi alla simulazione dei suoi flussi, riattivare il linguaggio della conoscenza e del godimento immediato per accelerare la disfatta della tirannia del simbolico.

Bloomfield, la Scuola di Praga, Martinet, Hjelmslev, Benveniste Barthes, Chomsky ecc., hanno fatto della storia della linguistica una fucina degli orrori della retorica borghese. Hanno rovesciato il linguaggio del quotidiano nella «linguistica sociale» e riorientato la «comunicazione» verso il fatto collettivo, crogiuolo disarmonico di azioni e differenze audiovisuali che sviscerano assonanze e totalitarismi dell'immaginario comunitario. «*Untellighenzia* ha un rapporto naturale di fedeltà nei confronti del potere statale. Esso le offre i mezzi per poter esercitare un certo grado di autorità e godere di certi privilegi, per non parlare dell'illusione di giocare un ruolo importante. Bakunin, cento anni fa, aveva previsto che *l'intellighenzia* scientifica [e il fascio intero del sapere mondano]³¹ avrebbe contribuito all'instaurazione di regimi coercitivi e terroristici, riferendosi sia alla burocrazia rossa degli intellettuali pseudo-scientifici, sia a coloro che opprimono la gente con il *bastone del popolo* delle democrazie liberali» (Noam Chomsky)³².

31 Nostra interpolazione.

32 N. Chomsky, *op. cit.*, p. 384.

La fotografia non sfugge alla regola della s/ragione di Stato: è un mondo popolato da invertebrati al servizio dei giochi e degli specchi dell'ideologia mercantile. I menestrelli della critica e buffoni della fotografia corrente celebrano il tempo artificiale del politico e della merce, dove si tratta di annunciare la decomposizione come stadio supremo del pensiero borghese³³. In qualunque modo lo si rivolti, il possente archivio della Fsa rappresenta la memoria storica di un Paese. Ancora oggi, leggendo queste fotografie, «colpisce il vigoroso realismo che accomuna la smitizzazione assoluta della *grande* America, il preciso senso della documentazione sociale mai separata dall'attenzione per la vita e la sofferenza dell'uomo»³⁴.

La *fotografia sociale*, all'interno dei *muri ufficiali* della Fsa, resta una metafora violenta che desta il *sonno* dei potenti e risveglia l'immaginazione delle classi subalterne. Sono in molti che si adoperano a far dimenticare il suo contributo al risveglio delle coscienze popolari, come tutti i pentiti dell'onda manovrata, non fanno che avvicinare lo spettro dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo negli occhi di tutti. Fuori dai denti: *la fotografia sociale è un colpo di pistola sui giochi fatti della società dello spettacolo, una traccia eversiva del funzionalismo storico che imputridisce nei propri valori. La fotografia sociale è un progetto di messa a morte del «Welfare State» (Stato del benessere); e soltanto laddove la fotografia diventa un'arma, si materializza la dissoluzione dello Stato mercantile.*

33 Guy Debord, *Rapporto sulla costruzione di situazioni*, El Paso, 1990.

34 Wladimiro Settimelli, *Storia avventurosa della fotografia*, Fotografare, 1970, p. 376.

6. L'ARMA DELLA FOTOGRAFIA

La critica è il gran lasciapassare... La gran vendetta degli impotenti, dei megalomani, di tutte le epoche di decadenza... Cadaverizzano... La tirannia senza rischio, senza fatica... Sono i falliti più rancidi a decretare il gusto del momento! Chi non sa fare un cazzo cicca ogni impresa, possiede sempre una meraviglioso risorsa:

Critica!... Prodigiosa trovata dei tempi moderni, mai più conti da rendere. La critica sostiene solo la sua faccia tosta, per le sue piccole consorterie, per i suoi luridi piccoli odi, per le sue luride banalità... Sono larve e i topi guardiani delle più puzzolenti chiaviche... Tutto in ombra, bave, tossine, immondizie, frattaglie...

Louis-Ferdinand Céline

La fotografia è una forma di comunicazione, di rappresentazione, confessione o una merce divorata nell'opacità generale della cultura (audio)visuale.

Qualche volta la fotografia è un'arma. Cioè quando la fotografia si sottrae alla stupidità splendente della critica mercantile e rovescia l'oscenità del vero sulla rappresentazione del vuoto. I «topi guardiani» (L.-F. Céline) della stampa borghese lavorano con accurato mestiere per la domesticazione degli sguardi. I cumuli di banalità che hanno scritto dovunque gli è capitato di pisciare non hanno prezzo. Manuali, compendi, storie della fotografia che portano il loro marchio, si tirano dietro anche quello dell'industria, del partito o della chiesa che li hanno foraggiati. Dicono tutto, ma proprio tutto quello che c'è da dire sulla scrit-

tura fotografica, dalle origini alla transavanguardia, dell'archeologia museografica alla galleria artistica¹. Quello che non passa loro per la testa è che «conversare significa cospirare. Pensare significa ribellarsi» (Astolphe Custine). La borghesia mercantile e i cattomarxisti emergenti non hanno mai avuto servi migliori. La critica strisciante entra in ogni campo della comunicazione. La dittatura degli sguardi è prevista nelle variegate attività didattiche. Qui i solerti consumatori di linguaggi/scritture di massa sono davvero grandi. Con lo stesso immutabile trasporto parlano dei coloristi americani (francesi o giapponesi fa lo stesso) al servizio di sarti, profumi o gioielli come della fotografia di trincea. Non è facile giungere a tanta imbecillità.

Qualcuno più ipocrita o peggio pagato, fa finta anche di commuoversi sui fatti atroci del terrorismo basco o irlandese: sul «caso Moro» poi piangono tutti.

Persino Ando Gilardi (amico e maestro di cui parliamo ampiamente alla fine di questo libro) - gustoso dissacratore di effigi religiose o di riviste come *Famiglia Cristiana* - quando parla di terrorismo, guerriglia urbana, lotta di liberazione ecc., sorvola o non sottolinea con lo stesso estro i fermenti e le rotture generazionali.

Parlando di anarchia in un suo irriverente libro - *Wanted!* - egli mescola un qualunque commissario di polizia o un generale assetato di sangue proletario (del tipo Bava Beccaris) con la *propaganda del fatto* alla maniera di Ravachol. Ci avverte, infatti, che il trattato *La photographie judiciaire* (1890) di Alphonse Bertillon (un aguzzino della polizia di Parigi specializzato in schedature fotografiche), aveva «già toccato da qualche anno il sommo della fama. In gran parte ne era debitore all'anarchico dinamitardo Ravachol, il «terrore di Parigi», in

¹ *La fotografia dalle origini e La fotografia senza obiettivo*, Ilford scuola 1981.

realtà un pazzo schizofrenico, il cui vero nome era François Koenigstein, già ricercato per furto, profanazione di cadavere e assassinio per rapina. Bertillon riuscì a verificare che le misure del Ravachol anarchico erano quelle di Koenigstein, ovvero a stabilire un'identità tra l'anarchia e i più turpi reati comuni»².

Ma basta sfogliare una qualsiasi storia dei movimenti libertari minimamente attendibile, per verificare facilmente le approssimazioni di Gilardi a proposito di Ravachol, di cui, invece, affermava quanto segue il celebre storico dell'anarchia George Woodcock: «Ravachol apparteneva alla tradizione dell'eroico brigante; il suo coraggio era innegabile, e pare che anche il suo idealismo, la convinzione di avere una missione da compiere fossero sinceri. Credeva veramente che i suoi delitti avrebbero aperto la strada a un mondo in cui gli uomini non avrebbero più avuto bisogno di commettere simili errori a spese di altri uomini... La povertà, l'esperienza dell'ingiustizia contro lui stesso e contro gli altri avevano lasciato segni profondi nel suo spirito, ed egli agiva in vista di fini che credeva giusti... Sbagliò, tragicamente, e drasticamente pagò i suoi errori...»³. Mentre la lama della ghigliottina cadeva sul ceppo per staccargli la testa, gridò: «Viva l'anar...».

La pratica pedagogica antiautoritaria della fotografia non passa né può passare dalle cattedre accademiche o nelle gallerie mercantili. Qui Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Diane Arbus o Ben Shahn sono ricette culturali buone per ogni occasione museografica/celebrativa. I più stanno al gioco perché non importa loro niente della fotografia come analisi del sociale, conoscenza e liberazione di un sapere senza discepoli né maestri. A tutti importa fundamentalmente essere veicoli di

2 Ando Gilardi, *Wanted!*, Mazzotta, Milano 1978, p. 63.

3 George Woodcock, *L'anarchia. Storia delle idee e dei movimenti libertari*, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 270-1.

un pensiero, quello dominante, e stare nel giro significa prendersi per il culo. «Guardare una cosa vuota è sempre guardare, è sempre vedere qualcosa, se non altro gli spettri della propria attesa. Per percepire il pieno bisogna conservare un senso acuto del vuoto che lo limita; e viceversa, per percepire il vuoto bisogna cogliere come piene altre zone del mondo»⁴. Dietro il sudario della fotografia officiata si celano misfatti e truccherie di ogni sorta. Il delirio delle apparenze è la sola merce che i vigliacchi, i corrotti, i falliti della critica sanno vendere bene.

Il *punto di vista libertario* di Atget, Bellocq, Sander, Doisneau, Arbus o Frank è liquidato con dovizia di note a fondo pagina; i loro cataloghi, le loro mostre sono divenute confezioni davvero pregevoli. C'è ogni riferimento filologico: la nascita, la vita, la morte dell'«artista»; si accenna anche alle idee politiche, i vezzi o follie di un carattere instabile, le particolarità espressive, ecc; si scomodano Piero Della Francesca, Courbet o la Scuola impressionista. Ma ciò che non si dice è che le loro opere non erano affatto destinate alla museografia prezzolata dei soliti pescecani borghesi: al contrario, le immagini di Atget, Sander o della Arbus rispondevano in maniera precisa a una critica radicale dell'ordinamento sociale.

Le fotografie di questi disertori dell'oggettività municipale, non hanno registrato l'irreggimentazione degli sguardi e nemmeno l'oblio colorista di un paio di mutande firmate Valentino e targate Kodak. Il loro linguaggio è la dissoluzione diretta della quotidianità emarginata, picchiata, asservita o adattata a un costume di illibertà che tende a fare dell'individuo l'oggetto (il cliente) di una cultura mercantile legata alla perpetuazione e al convincimento che l'unica realtà possibile sia quella esistente.

L'arma della fotografia segna l'infrangimento di ogni categoria del sapere indotto. Ogni interpretazione è tendenziosa. La

4 Susan Sontag, *Interpretazioni tendenziose*, Einaudi, Torino 1975, p. 11.

fotografia è il linguaggio della nostra coscienza/conoscenza tradita o rivelata. L'asincronia, la metafora, l'azione diretta della scrittura fotografica strappano il reale alla realtà determinata, conferita, burocratizzata dall'eucarestia del successo.

Il linguaggio fotografico è un *pensare contro se stessi*: «Per quasi tutte le scoperte siamo debitori *alle nostre* violenze, all'esacerbarsi del nostro equilibrio»⁵. Ci basterà conoscere la lingua biforcuta dell'oggettività storica per saper alzare la mira contro la storia. È necessario agire contro l'incoscienza della *s/ragione dominante* per conquistarci il diritto a dire no! a ogni illusione monumentalistica di *eguaglianza* sociale che fondi sul verbo del *sapere insegnato* (Max Stirner), il simulacro della propria tirannia.

La fotografia antiautoritaria è una visione del mondo. Si parte dalla descolarizzazione della società per giungere a un'idea di democrazia diretta dove ciascuno sia *maestro della propria esistenza*. Quanto sappiamo è il prodotto dell'insegnamento scolastico, familiare e del lavoro. Ma quasi tutto ciò che abbiamo appreso davvero senza mitologie o sacrilegi, lo abbiamo imparato nelle strade, nei ghetti, nelle galere, tra i picchiati di ogni razza; «è fuori dalla scuola che ognuno impara a vivere. Si impara a parlare, a pensare, ad amare, a sentire, a gioire, a bestemmiare, a far politica e a lavorare, senza l'intervento di un insegnante... Gli orfanelli, gli idioti e i figli degli insegnanti imparano quasi tutto quello che sanno fuori dal processo *educativo* predisposto per loro... E i genitori borghesi, se affidano i propri bambini a un insegnante, lo fanno per impedire che imparino ciò che i poveri apprendono per le strade... Metà degli abitanti del mondo non ha mai messo piede in una scuola»⁶. Ecco perché le possibilità di ri/volgimento di un mondo assurdo sono ancora un'utopia.

5 E.M.Cioran, *op. cit.*, p. 11.

6 Ivan Illich, *op. cit.*, pp. 61-2.

Del resto, l'anarchico Francisco Ferrer aveva sperimentato con la fondazione della sua «Scuola Moderna» (1901-1909), che i libri della cultura borghese non servivano all'emancipazione dei poveri, ma proprio dalla loro educazione alla vita, ammaestramento alla società classista, dipendeva il loro prestigio di probi cittadini. Ferrer - come è noto - venne fucilato per insurrezione contro lo Stato nel 1909.

L'educazione libertaria della fotografia è un mezzo per conoscere ciò che ci circonda e che ci opprime. Conoscere per capire, capire per rivoltarsi contro la dittatura del fittizio.

I due punti focali di ogni potere sono il governo e l'educazione. Il più efficace è l'educazione e già nel 1783 William Godwin scriveva: «Il governo dipende sempre dall'opinione dei governati. Si lasci che i più oppressi della terra capovolgano per una volta il loro modo di pensare, ed ecco che diventano uomini liberi»⁷. *La fotografia antagonista* è tutto quanto agita il mare pallido del consenso. Una scrittura visuale feconda, suburbana, disincantata che sborda oltre i contenitori dell'ideologia mercantile per andare ad assumere la posizione di vaso *comunicante tra una cultura oppressa e una realtà addomesticata*.

«Chi si *sforza* di istituire un ordine nuovo per rimpiazzare quello regnante compie un lavoro assurdo, perché lo statuto di un cane legato alla catena non cambia di posto al punto di attacco della catena e lascia inalterata la lunghezza»⁸. Si tratta di accendere i fuochi della ribellione e spezzare ogni catena, liberare ogni cane che lo voglia, dalle costrizioni e dai limiti quotidiani dell'ordine manipolato.

Critica della fotografia è il disvelamento della falsa coscienza del tempo. La *jacquerie dei senza speranza* è la trasfigurazione di tutti i valori, l'abbattimento violento dell'arroganza borghese amministrata per mezzo della delazione armata.

7 Vedi Joel Spring, *L'educazione libertaria*, Antistato, Milano 1981, p. 26.

8 Jean Dubuffet, *Asfissiante cultura*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 77.

Il *linguaggio fotografico eversivo* conosce gli strumenti principali della fotocamera quanto basta a regolare le funzioni essenziali per ottenere un buon negativo (secondo i momenti della ripresa). L'esposizione - tempi di otturazione, il diaframma, la messa a fuoco del reale, l'importanza di avere qualcosa da dire su qualcosa o piuttosto contro qualcuno, sono gli *attrezzi tecnico/interpretativi* con i quali si registrano gli squarci del quotidiano offeso⁹.

Per cogliere il *vero* dietro la maschera del *fittizio*, ogni pellicola scaduta o rubata, è buona.

La *stampa sgranata, strappata* o eccellente è di minore importanza rispetto a quanto si denuda e raccoglie nel *ritratto* di una situazione irripetibile.

Un negro bruciato, un padrone con la gola tagliata, un drogato sfatto sotto la benedizione di un prete, un operaio smarrito e piangente sulla bara scolorita del «compagno» Berlinguer, o gli spari inquietanti di un terrorista col passamontagna contro la polizia ecc., possono essere momenti di deterritorialità dell'immagine, di conquista di una verità celata dietro la violenza, il rituale, la servitù volontaria o l'insubordinazione armata. In fondo «esiste una significativa contemporaneità fra l'introduzione della stampa e della polvere da sparo nella nostra storia»¹⁰; si tratta di prendere coscienza della propria volontà/desiderio di ribellarsi alla cristologia dell'immagine mercantile per andare oltre i suoi limiti oltre la soglia della s/ragione oggettiva.

Occorre farsi *ladri di fuoco* (Rimbaud): «è l'azione del *furto* a esprimere l'esigenza poetica dell'istantaneità, la tempestività

9 Per il trattamento del negativo, della stampa fotografica, della sua conservazione o circolazione salonistica, rimandiamo alla diffusa manualistica amatoriale o a opuscoli dell'industria.

10 Censor, *Rapporto veridico sulle ultime opportunità di salvare il capitalismo in Italia*, Mursia 1975, p. 136.

della presa»¹¹. Morto il cerimoniale non restano che le scorie del pensiero borghese da eliminare.

Già sentiamo i «puristi» della fotografia mercantile gridare allo scandalo, all'oscenità empirica delle nostre posizioni contro/accademiche. Il nostro gioco è scoperto. Almeno quanto basta per evidenziare su cosa (o contro chi) alzare la mira.

La fotocamera è un'arma o una saponetta. I critici dell'entusiasmo salottiero e della cecità prezzolata, lo sanno bene. Quello che non sanno (che proprio non sanno, dato che la loro vera professione è quella di commessi viaggiatori dell'industria o vassalli al servizio di qualche partito o chiesa), è che ogni fotografia è un soggetto politico che interviene sul mondo per celebrarlo o trasformarlo. Ogni fotografia rappresenta le fantasie seriali del sistema economico/politico o fomenta scritture e linguaggi di liberazione. O ci si abbevera alle fumisterie foto/grafiche di Duane Michals, Les Krims, della «Op Art» ecc., o si lavora ai bordi dell'emarginazione trasgressiva come Diane Arbus, Robert Frank, Peter Magubane. Si tratta di maturare una *fotografia dell'interruzione* che rischia il proprio presente per guadagnarsi il proprio futuro.

Il linguaggio della *fotografia sovversiva* nega la dipendenza mercantile della società esistente e lavora per la sua caduta. La lotta radicale contro la società dei simulacri e dei sepolcri, non può essere una trasformazione «della proprietà privata o statale, ma della sua abolizione; non del mitigamento dei contrasti di classe, ma dell'abolizione delle classi: non del miglioramento della società attuale, ma della creazione di una nuova società; non di una realizzazione parziale che genera una nuova divisione, ma dell'intolleranza definitiva di ogni nuovo travestimento

11 Alberto Boatto, *Cerimoniale di messa a morte interrotta*, Cooperativa Scrittori 1977, p. 68.

del vecchio mondo»¹². Occorre lavorare per il *dies irae della fotografia*, anticipare il giorno in cui il *visibile* segnerà la fine della retorica e ogni logica/codice del dominio di pochi su molti brucerà nei Palazzi, nelle Chiese, nei covi della mediocrità generalizzata mascherati di sapere.

Mettere tutto a fuoco, significa avere chiara l'idea del reale in rapporto all'apparenza delle cose. Scattare una fotografia a santificare l'iconografia beffata del quotidiano o incrinare la quotidianità nell'autentico. «È curioso che non si sia pensato al rivolgimento (di civiltà) che questo atto comporta. Io avrei una Storia degli Sguardi. La fotografia è infatti l'avvento di me stesso come altro: un'astuta dissociazione della coscienza di identità»¹³. Il disordine assennato dell'immaginario mercantile è un marchio. Si aderisce al segno dominante per riprodurre un destino già tracciato.

«La società si adopera per far insavire la Fotografia, per temperare la follia che minaccia a ogni istante di esplodere in faccia a chi la guarda»¹⁴. È noto. I mezzi della domesticazione fotografica sono la sua promozione a «pezzo artistico» o la banalizzazione seriale. Un ritratto di Robert Mapplethorpe racconta una favola da galleria ed è buona merce per riviste femminili; un'immagine di André Kertész è la sintesi di una vita. L'enfasi del mondano di Mapplethorpe è un oggetto di consumo immediato, la codificazione di una dinamica dell'esistenza vissuta fuori del tempo, sopra le cose. Il reale è qui spostato verso la sublimazione del gesto, del personaggio, del momento di ripresa; in Kertész la vita non è un sogno, ma paura e dolore, mistificazione e oppressione.

12 «Gli operai d'Italia e la rivolta di Reggio Calabria», in *Internazionale Situazionista*, 15/1970.

13 Roland Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 14.

14 *Ibidem*, p. 117.

L'età moderna della fotografia nasce con la pubblicazione di un'immagine sul *Daily Herald* il 4 marzo 1880. L'informazione assume il potere.

La guerra di Crimea (1885) fotografata da Roger Fenton, è un rosario di uniformi in bella posa o di «grandi manovre» dell'esercito inglese. Un reale finto è più commerciale di una realtà senza orpelli. Sulla riproduzione e diffusione delle fotografie di Fenton, il *Times* di Londra scrisse: «Il fotografo che segue eserciti moderni non può fare altro che registrare situazioni di riposo e quell'atmosfera di natura morta che succede alla battaglia»¹⁵. Il trionfo della banalità sulla storia è anche l'apoteosi della menzogna sulla realtà.

Il *mondano* non è tutto quanto corre nel consumo di massa, ma l'idea di un mondo simulato venduto come favola.

La politica della menzogna, della simulazione, si impone nel mondo con l'instaurazione del fotogiornalismo. Sul modello dell'iconografia religiosa del santo e del peccatore come corpo di una stessa anima, come confessore e confessato, trasgressore e assolutore del naufragio universale dell'intera umanità, il potere *dell'immagine plebea* riprodotta in milioni di copie nei manifesti, cartoline, sui muri, giornali, film ecc., lacera l'immaginario sociale nella restaurazione di una mondanità spettacolare fissata negli sguardi, per niente avidi di curiosità, dei consumatori di opinioni, ideologie, teologie e merci d'arte varia. La menzogna della fotografia è la forma più grandiosa di miseria culturale che l'uomo ha fabbricato contro l'uomo.

Compito della *fotografia radicale* è ri/produrre smagliature, immagini del *male* e del *rivolgimento*; le rovine splendenti della società dei simulacri sono camuffate nell'incoscienza del politico e nel vuoto dei saperi: *aprire il fuoco sul reale* è scuo-

15 B. Newhall, *op. cit.*, p. 124.

tere il torpore dell'ordinario e invitare i soggetti della disobbedienza a rompere le proprie catene.

Il controllo sociale della devianza affonda i propri stereotipi nei microconflitti sociali. «Nel delitto la società si specchia e riconosce se stessa. Nella pena, mediante la sanzione della differenza, essa conferma la propria identità»¹⁶. Nella fotografia, la stupidità di un'epoca si coglie nella certezza della redenzione o nella dissipazione della felicità come spettacolo della piattezza.

Gli uomini dabbene banchettano sulle tavole dei giusti. Almeno fin quando un'esplosione di rabbia cancella il rituale. La guerra continua all'affermazione della ragione dominante è un vissuto separato, clandestino, marginale che vuole abolire i valori del presente per andare alla conquista di un reale senza servi né padroni. La realtà dell'illusione è il sentimento fotografico più diffuso che dementi della critica patinata smerciano come avanguardia o storia sociale degli oppressi. Solo anticipando il terrore e la chiacchiera di Stato, attaccando alla radice della forma/spettacolo di tutti i linguaggi audiovisuali, è possibile lavorare per la caduta definitiva della cultura del riflesso e del controllo.

Non è cosa nuova. Il teologo/bandito Thomas Müntzer così si rivolgeva ai cittadini di Allstedt nel 1525: «E ora su, su, su che è tempo, gli scellerati tremano come cani. Incitate i fratelli a far pace affinché il vostro movimento acquisti consistenza... Non guardate i lamenti degli empi. Essi vi pregheranno gentilmente, piagnucoleranno e supplicheranno come bambini... Sollevate i villaggi e le città... non dormiamo più a lungo... Su, su, su finché il fuoco arde... Finché essi vivono non è possibile che vi liberiate dal timore umano... Sebbene Golia confidasse nella sua armatura e nella sua spada, Davide gli dette una bella lezione»¹⁷.

16 Alessandro Dal Lago, *La produzione della devianza. Teoria sociale e meccanismi di controllo*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 37.

17 Thomas Müntzer, *Scritti politici*, a cura di Emidio Campi, Claudiana, Torino 1977, pp. 220-1, 224.

La malattia mortale dei dotti è la pretesa d'incarnare il pensiero universale senza essersi mai sporcati nelle fogne di un ghetto.

L'armatura del sapere dottrinario è un gioco doppio:

a) Il processo dialettico dell'accecamento totale passa nel flusso della parola, dei segni, delle immagini riciclate, ideologizzate, santificate, svendute come mitologie di immediato consumo. La lingua dominante prolifera nel duplicato e instaura nello spettacolo della serialità d'esportazione la coazione a ripetere della politica e della storia.

b) Il riconoscimento e la celebrazione dei segni/simboli/codici d'integrazione nella scacchiera sociale, è il tragitto obbligato del delirio dei significati e la parabola/cometa della dittatura della significazione. Lo sterminio della soggettività è il solo indirizzo al quale i maldestri inquisitori del sapere mondano mirano, e dobbiamo dire, con un qualche successo.

Non sempre il corso della storia esprime i dettami di asservimento e di oppressione orditi nelle latrine dei potenti. Le rivolte millenaristiche, la rivoluzione d'Ottobre, la Comune di Parigi, la guerra di Popolo in Spagna, la rabbia proletaria esplosa in tutto il mondo nell'anno di grazia 1968, la scelta della lotta armata come unica forma di liberazione attuata nel Terzo Mondo e altrove, sono alcuni appuntamenti mancati con la liquidazione radicale della classe dominante: le talpe della sovversione sociale non hanno mai cessato di fare trappole e *cul de sac* contro i teologi della libertà obbligatoria. Come non vedere i cadaveri eccellenti che galleggiano sgozzati sulle acque del *ça ira* e non udire la *critica delle armi* che si solleva con i popoli oppressi contro la colonizzazione multinazionale del pensiero? Si tratta di assestare *nuovi colpi mortali* all'edificio pittoresco delle democrazie del vuoto, appiccare le fiamme alla cultura dell'affamamento del «Welfare State» (Stato assistenziale) per andare a cogliere, nella differenza delle idee, la fraternità e l'uguaglianza di un'esistenza comune dove ognuno è signore di sé.

7. LA FOTOGRAFIA DIRETTA

METTERE A FUOCO IL REALE

L'odore dell'infanzia è quello del ritorno e quindi della morte.

Witold Gombrowicz

Ogni fotografia è un significare, una sovraimpressione di significati. Un grumo di intensità emotive/strutturali.

La fotografia o fantastica nella consolazione dell'atteso o si addentra nelle griglie del reale.

I ritrattati, presi nel pieno del loro spirito conviviale, sono parte della storia universale degli specchi, cioè dello spettacolo ridicolo che l'umanità ha dato di sé.

Ideologia e struttura si compenetrano. La materia, la cosa fotografata si configura nelle conclusioni formali. Nell'opera chiusa a una dialettica storica di ritorno.

«La materia in quanto negativo del «logico», che è sempre «omologico», nel senso che procede per omologazione: ricerca... del «simile», dell'«uguale», dell'«identico» ovunque»¹ è il senso, il tramite storico pluriconico (a molte facce) da mettere a fuoco con estrema cura - per non perdere i dettagli.

Laddove Marx finisce, comincia Nietzsche. Ma Nietzsche non ha cominciato per finire.

Il soggetto emerge nello splendore della sua veridicità. La fotografia così intesa e fabbricata raccoglie, o meglio, condensa, nell'accezione psicoanalitica di «punto nodale» sul quale ha lavorato Jacques Lacan (che noi con disinvoltura selvaggia spostiamo in «punto focale»), il pensiero di chi costruisce l'ima-

1 Julia Kristeva, *Materia e senso*, Einaudi, Torino 1980.

gine at/traverso il pensato dei ritratti, che si defila, si rileva nella fermezza dell'inquadratura, nella ripresa diretta, pulita, del reale, fuori da ogni orpello artistico.

La fotografia così pensata, «sparata» sul reale è soprattutto un linguaggio che abbrevia la corsa a un'umanità in disfacimento che è difficile difendere. Così Friedrich Nietzsche, il dinamitardo di tutte le morali: «La storia è necessaria come un guardaroba»; per essere originali possiamo crescere «come parodisti della storia mondiale o pagliacci d'Iddio - forse, anche se nessuna cosa avrà mai un avvenire, sarà proprio il nostro «riso» ad averlo»².

La terribilità dell'ordinario è la consapevolezza che il fiato dell'oppressione è già addosso a chi si oppone al dilagare spettacolare della mediocrità. Dietro i *buoni sentimenti* delle convenzioni c'è sempre la forza.

Le scritture di massa (fotografia, cinema, televisione, carta stampata...) scrivono per se stesse e lasciano i clienti dell'immagine, della parola, del suono... a chiacchierare collettivamente sulla presenza del politico (o sul riflusso nel privato) sopra il lavatoio della storia: è incomprensibile tutto quanto è *massivamente* compreso.

Perfino Gianfranco Bettetini si è accorto che questo è un mondo «abitato da specchi e percorso da echi senza origine e dei quali non si vorrebbe mai individuare la fine o, meglio, il fine»³. È nella dissonanza del segno la certificazione della materia, senso, tracce di realtà in margine al conflino tra le classi, divenuto spettacolo.

Forse si dovrebbero infrangere gli specchi del mondo per non morire nel pattume borghese o di malinconia di sinistra. La miseria, anche la più feroce, non giustifica nessun tipo di terro-

2 Friedrich W. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1977.

3 G. Bettetini, *op. cit.*

rismo ma «l'ordine presente è il disordine messo in leggi» (Louis Saint-Just). Nello splendore del vero ogni servitù è volontaria.

Fotografia diretta, significa tagliare alle radici con la celebrazione del banale, l'immagine politicizzata, l'improvvisazione creativa, i grafismi, il mosso, lo sfocato, ecc.; fotografia diretta è mostrare lo spessore della storia e non leccarne gli escrementi. Nella fotografia del reale non c'è mai l'intento di trasformare il quotidiano in oggetto di consumo. Il tentativo è ordinare una grammatica di comportamento, un vocabolario del segno liberato, raggelare il «mondo» (Jean-Paul Sartre). Si tratta di sostituire l'astratto con il concreto.

La fotografia diretta non si legge soltanto nei dati formativi, si risolve invece nell'estremità del dicibile: è l'istante eternizzato che trabocca fuori margine.

Se Marx (dopo la transizione al comunismo scritta con i fucili caldi), intendeva educare all'arte la parte più in basso della società, non sarebbe affatto male cominciare a pensare che anche gli educatori devono essere educati (non solo all'arte, si intende). A forza d'insegnare si perde la modestia di apprendere.

Nel quotidiano tutti siamo agiti dal rapporto che stabiliamo con le cose, con la lingua che ci relaziona e ci rende vicini, copie omologate di uno stesso modello. I valori di uno sono quelli di tutti, fissati dai feticci mercantili (ideologici o religiosi fa lo stesso), dove diveniamo estensione del denaro/merce con il quale investiamo la *perdizione* delle nostre diversità. La macchina/Capitale, cioè le *icone* nelle quali si presenta è il feticcio desiderato: «ciò che l'ideologia predica è soltanto il suono della realtà, ma non è *truffa*, è la parola reale del reale»⁴. Ciò che appare è anche il vero. L'universo della politica è la

4. Romano Madera, *Identità e feticismo*, Moizzi, Milano 1977.

pratica della menzogna. Laddove i confini del reale frenano sotto i colpi della verità liberata, lo stupore di un *mondo nuovo* che galleggia negli occhi di tutti, giustifica il nichilismo dell'interrogazione.

L'autenticità dell'esistenza nasce sulla liquidazione di ogni tradimento storico.

Nell'*immagine diretta* il soggetto è la metamorfosi del reale, di un reale che spezza il gioco delle forme. Il reale disvelato non è l'affabulazione di una cosa, è l'esecuzione radicale di ogni forma/comunicazione del quotidiano.

Il reale disarmo ogni giustificazione sociologica, tradotto in segno ai bordi della cultura mercantile - *si arma* - contro la vita offesa: «In mancanza del reale, bisogna prendere di mira l'ordine» (Jean Baudrillard).

La fotografia diretta è vera se non cerca verità da abolire né ragioni da sostenere che non siano quelle di sovvertire il senso comune della storia. La fotografia diretta fissa sulla carta una dimenticanza: la faccia corsara della morte dei mercati audiovisivi dell'effimero.

Contro un'umanità simulata, i lavori continuano.

8. FOTOGRAFIA DELLA TEMPESTA

A PROPOSITO DELL'IMMAGINE NUDA

Avevo ventanni, non permetterò a nessuno di dire che questa è la più bella età della vita.

Paul Nizan

L'immagine nuda, spoglia, non è il prodotto finale della realtà, è l'inizio della ragione offesa, la crescita della *devianza* come forma di comunicazione differente. La *fotografia nuda* è l'immagine spoglia del reale. La fotografia *diretta* (nuda), organizza i costumi e i ritmi figurali della storia degli ultimi: è il grado zero di serialità visuale.

La maniera di fotografare è anche (e solo) il modo di capire ciò che si fotografa. *L'iperrealtà* della fotografia di massa non c'entra, è un'invenzione dell'ipermercato *dell'immagine audio/visuale*: scribi e padroni confermano le debolezze degli oppressi nell'esercizio dei segni di un'umanità simulata, schiacciata nei pantani ideologici/religiosi, *l'immagine nuda* si pone come teoria della morte del segno edonistico di massa e pronuncia le *differenze* fuori dalla figurazione della rassomiglianza e dell'arte concettuale.

«L'epoca moderna non è più «vera» ma è più chiara» (Karl Marx). L'apparenza è anche la realtà. Strappato il velo della verità conciliata con i valori dominanti, non resta che la presenza arrogante del mondo divenuto coscienza dell'apparenza. «Noi cerchiamo la ragione di un pensiero ancor prima di averne acquistato coscienza: e allora entra nella coscienza prima la ragione e poi la sua conseguenza»¹. Dalla lettura di una foto-

1 Friedrich W. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, Adelphi, 1974.

grafia *nuda* si esce più stupidi o meno superficiali (nell'apprendere il reale intorno a noi).

La *fotografia cadaverica* che circola nell'ufficialità sostituisce l'illustrazione epocale, descrive l'eccesso di senso su istanze calligrafiche positive, consensuali.

Le immagini dell'espedito, riciclate con forza ed espansione di mezzi, vengono a essere, contemporaneamente, segni di sapere, di potere, di prostituzione, di delirio, marche di formazione che vanno a istituire il modello, l'intesa partecipativa di una società fondata sull'identificazione degli oppressi negli sputi degli oppressori, per cui «il dominio si trasmette e si continua attraverso i dominati» (Theodor W. Adorno).

Ai bordi di questa memoria dell'assurdo, assunta a bocca-scena della democrazia e della modernità, la tragedia della storia non è vista come conclusione mostrificata dell'esistenza, semmai come patibolo, pena senza appelli: la felicità controllata. La cultura industrialista sintonizza intellettuali e proletari sul sagrato dell'imbecillità, mortifica i soggetti della resa all'interno delle loro oscenità pianificate: «gli ammaestrati diventano sempre più muti» (Th.W. Adorno), vivono al passo coi tempi in una illibertà che non è la coscienza, ma solo spettacolo kitsch. E il kitsch «è quel sistema di invarianti che la menzogna filosofica attribuisce alle proprie solenni costruzioni. Nessun cambiamento sostanziale è possibile in esso, poiché il suo compito è appunto quello di mettere in testa alla gente che nulla può cambiare»². La condotta sociale non è mai *buona* e dappertutto si rovescia nella coscienza della dismisura, ma ogni uomo ha il diritto di ridicolizzare la propria vita.

L'immagine nuda rimanda a un mondo che rifiuta come «migliore dei mondi possibili», comincia dalla rivolta dello sguardo per esplodere in rivolta della coscienza critica e infran-

2 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino 1979.

ge gli specchi della seduzione mercantile: «ma non è ancora una foresta quella che si arma» (Guy Debord) nella disobbedienza.

Il dubbio di *barbarie o comunismo* non ci assilla: la barbarie non è che lo spettacolo di produzione/riproduzione della civiltà tecnologica vissuto come totalità, come norma, rappresentazione in farsa (con comica finale) di servi e padroni uniti nel *nuovo patto sociale* che cavalca il pallore della crisi della politica dell'Occidente; il comunismo è morto in Russia, a Kronštadt, nel 1921, sotto i colpi dei fucili di Lenin e Trotsky, spianati in bocca ai ribelli dell'autogestione della vita quotidiana.

Le parole vanno opposte alle parole. Il discorso è la guerra. Dove esistono rapporti di dominio dell'uomo sull'uomo non possono che esserci schegge di resistenza. Ma la via maestra, armata, al *comunismo*, non è una qualità, anzi è forse il ritorno dell'immagine tragica assunto nel precetto cattolico del martirio come risposta al dolore quotidiano. «Il terrorismo nasce dal calcolo della disperazione. Il calcolo è il pane dei potenti, la disperazione è il pane dei poveri» (Roberto Roversi).

La *fotografia nuda* è l'archeologia di una rappresentazione. Implica lo studio dei temi/nodi universali che si manifestano nei discorsi, nei suoni, nelle immagini del presente; la fotografia nuda rovescia i valori stabiliti per mostrare l'ingiustificabile della realtà tradita. Il tempo storico/economico, nel quadro delle proprie macchinazioni linguistiche/ideologiche, permea la «massa parlante» e ne traccia, ne configura l'immaginario collettivo.

«L'azione del tempo... si combina con l'azione della forza sociale: fuori della durata, la realtà linguistica non è completa e nessuna conclusione è possibile»³. L'analisi del vero prende vita nella sua epifania. Il soggetto è sempre in ritardo sulla storia, anche la sovversione deifica la positività dell'apparato statuale. Rompere l'argine significa avvelenare i pozzi del sapere dema-

3 Ferdinand De Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1976.

gogico delle forme/linguaggi dominanti. Preferenze, previsioni e casualità sono parte integrante delle scienze dell'informazione, dell'ideologia predatoria della società mercantile.

«Lo squilibrio, oggi già in atto, e che potrà essere di più domani, tra situazione sociale e produzione estetica... è la prova di una «instabilità tra cause ed effetti» peculiare del momento attuale e di cui dobbiamo tener conto»⁴; da qui lo smontaggio del segno e opposizione dei contenuti at/traverso l'analisi storica dei rapporti di produzione e circolazione che si determinano nella lotta tra le classi.

La fotografia del mondano mostra i segni dell'industria alla quale si lega. Ma è anche un'idea del mondo che si cala nell'ideologia spettacolare/mercantile di: «Voi schiacciate il bottone, noi facciamo il resto - sviluppo, fissaggio, la stampa e i miliardi»⁵. A noi interessa direttamente come escavazione del reale at/traverso l'essenza figurale dei ritrattati.

Negare ogni approssimazione strutturale per mostrare la verità dei segni. Rompere il velo della simulazione estetica/ideologica significa trasgredire i postulati della norma e sporgersi oltre l'orlo della caduta culturale.

Abolire la logica del senso comune dev'essere un gioco giocato all'ultimo sangue. Bruciati i simulacri della vetrina dei valori dominanti, non resta che riempire le strade dei nostri sogni e delle nostre passioni; l'autenticità dell'esistenza è il solo fantasma che si aggira nel mondo in compagnia della libertà, ma nessuno li ha visti abbastanza a lungo per non rimpiangerli per sempre. Nella scuola dei ribelli «anche la mente è una galera in cui giace incatenata la ragione» (Salvador Seguí). Il reale abortisce in fucilate o nell'a cospirazione degli sguardi.

Solo nel distacco profondo con la cosa fotografata è possibile perfezionare il sentiero dell'universale: né eroi né martiri,

4 Gillo Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Torino 1973.

5 A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, cit.

il reale si apre al vero quando diventa oggetto, il sogno di una cosa e non afferma che questo.

Anche perché non «v'è eroe per il suo cameriere, e non già perché quello non sia un eroe, ma perché il cameriere è un cameriere» (W. Goethe). Gli eroi, i santi, i poeti e gli operai lasciamoli ai passeri (alla maniera di Heine).

Gli studi di Jacques Lacan sui bambini psicopatici, che noi saccheggiamo e in estrema sponiamo sulle corde della «norma» (in selvaggia e irriverente libertà), evidenziano la «fase dello specchio *come forma del corpo*», lo stadio formativo della funzione dell'*Io*.

Il bambino si forma nell'immagine che riesce a darsi e nel *mondo specchio* che lo comprime con divieti, seduzioni o trascuratezze: ««lo stadio dello specchio» è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione - e che per soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo a una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità - ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale»⁶.

L'«*Es* parla» (Lacan). Il soggetto attraverso la lingua di un sistema sociale viene *decentrato* secondo percorsi stabiliti e finalizzati al consenso generalizzato. Il bambino afferra come può l'immagine del proprio corpo e, deformandola, amplificandola o tirando a ferirla a morte, cerca di darsi una presenza di fronte allo specchio mondo (famigliare, scolastico, produttivo, ecc); quando si pone il problema di essere, di abitare il proprio corpo, vive una dissociazione *lucida* e da qui tenta la ricostruzione della sua *unità* in rapporto con gli altri.

6 Jacques Lacan, *Scritti*, I, a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1974, p. 91.

Più praticamente, l'ordine del discorso (si) modifica (in) l'ordine dell'inconscio. Fuori da questa perdita di soggettività non possiamo che vivere all'incrocio degli sguardi: si tratta di cominciare a spaccare gli specchi della nostra oppressione (anche con la fotocamera).

L'occhio fotografico lacera il velo delle apparenze «e tanto più uno cerca di nascondersi al suo sguardo, tanto più quello scopre e rivela. Mascherarsi non basta: alla fine la verità salterà fuori comunque... a dispetto di tutti, anche dello stesso fotografo». ⁷ L'orientamento di fondo della fotografia simulata emerge come spettacolo del segno; l'essenziale è *insegnare* ai fotografi che il reale non è il delirio figurale al quale sono avvezzi, ma è proprio dall'altra parte della strada e della storia. È a partire dalla storia come storia di convincimenti, persecuzioni, ribellioni che possiamo addentrarci nelle grigie del reale.

La fotografia muore nel suo superamento e diviene realtà universale, figura il conosciuto e l'indicibile e per mezzo dell'ironia, il nichilismo, la trasgressione va a costruire il linguaggio *teologico* degli offesi gettato contro il silenzio soffocato della lingua dominante, ma lo fa senza i breviali della fede o l'iconografia dei *buoni sentimenti*.

La *fotografia del margine* assume in sé tutti i sintomi sprezzanti della *verità* oggettiva: la fotografia sorge dunque dalla ri/formula-zione del linguaggio iconografico per rendere visibile il reale occultato. «La fotografia, quest'invenzione mirabile alla quale hanno collaborato i cervelli più straordinari, che affascina le menti più fantasiose, e la cui effettuazione è alla portata dell'ultimo degli imbecilli» ⁸, trova il suo apogeo nella fotografia seriale o artistica.

7 Francesca Alinovi-Claudio Marra, in *Illusione o rivelazione*, Il Mulino. Bologna 1981.

8 Ugo Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973.

La realtà è immaginazione che è impossibile irreggimentare al potere. L'obbligo del fotografo è di pensare la dissoluzione della storia in un tempo dialetticamente libero/poetico. Ogni fotografia riflette i rapporti di produzione/riproduzione della società. La fotografia non è un *furto*, è un colpo di pistola contro le catene istituzionali del pensiero: è semplicemente *l'oggetto* preso in rapporto al proprio tempo dove ormai «l'aria è divenuta infetta per la puzza di fotografia» (Robert Frank).

L'immagine nuda si è conquistata il diritto di non dimostrare. Ciò che fissa sulla pellicola sono schegge di realtà impazzita, emarginata, oppressa, a volte solo un'intonazione estrema sulla possibilità di fotografare i significati e le trasfigurazioni della storia. La fotografia diretta, nuda o spoglia è il luogo della *morte delle illusioni*. È un principio libertario, una morale in azione. Non registra il mondo per rappresentarlo come modello finito, ma definito. Forse l'immaginazione è sempre stata afferrata al potere. Si tratta di essere pratici e dare inizio allo smantellamento del discorso domestico, cioè tracciare i limiti della nostra infanzia nelle conclusioni del distacco critico dalla nomenclatura dell'inesistente, per passare alla delegittimazione dell'ideologia mercantile e della propaganda politica.

Prima di pensare *noi* siamo pensati dalla lingua del modello sociale. Le figure si fanno indistinte, i valori omogenei, ma «Il compito del materialismo dialettico è quello di cambiare il mondo e non di migliorarlo» (Bernard Rosenthal).

La fotografia diretta mette fine alle apparenze. Il reale è nel soggetto. Occorre incidere l'ordine del quotidiano per configurarsi ai bordi della mediocrità spettacolarizzata - come *battitori liberi*. Per Rosa L., Ulrike M., Mara C: c'è sempre un momento per le conclusioni. Quando la tempesta sarà forte, sapremo prendere di mira l'ordine del discorso con altri mezzi.

9. LA FOTOGRAFIA DI STRADA

IL REALE DIROTTATO

I critici non lavorano per sviluppare le proprie conoscenze o per diffonderle, lavorano per i soldi.

Marius de Zayas

Nel segno di una storia interpretata come offesa, la *fotografia di strada* insorge nella fabbricazione delle differenze, documento che ritorna su qualcosa che si è ucciso.

Selvaggia, randagia, anarchica, fuori delle regole del *buon costume* foto-grafico, la fotografia di strada ritaglia i suoi ritratti nelle case, nei cortili, nei comizi, nei bordelli, sui *fronti di liberazione* transnazionali, ovunque insomma è possibile cogliere l'immagine del vero nel pieno del suo accadere.

La fotografia di strada penetra la realtà e ne fissa la storia in immagini disaffettive. Di taglio a ciò che scrive Susan Sontag, cioè che «il fotografo saccheggia e insieme conserva, denuncia e insieme consacra. La fotografia esprime l'impazienza... di fronte alla realtà, e il gusto per le attività che hanno come strumento una macchina»¹; la fotografia di strada differisce dai cerimoniali come maschera del destino e della simulazione. Inoffensiva è la nostra immagine della storia perché ancor più inoffensiva è la nostra immaginazione di ribaltamento di prospettiva della storia.

La fotografia di strada scrive una grammatica della realtà, è anche assemblaggio e riorientamento (*détournement*) del linguaggio complessivo (dei significati) che la produce. È modello della realtà nel pieno della sua menzogna o della sua forza veristica.

1 S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit.

«Bisogna guardarsi intorno, guardare la realtà immediata del mondo che ci circonda. Se la si sa vedere, significherà qualcosa per noi, e se ci sta a cuore fotografare, e se sappiamo farlo, quello che lasceremo influenzare dalle idee altrui, non potremo che realizzare una cosa estremamente banale e di poco valore, una fotografia pittorica»². Paradosso: la fotografia di strada spezza la forma nella consapevolezza dell'immobilità della storia, per insorgere contro la storia che ha inchiodato le forme e i soggetti sociali nei simulacri della sua esistenza come forma definitiva.

«All'ordine del potere c'è solo la padronanza di uno spazio simulato» (Jean Baudrillard). Si tratta d'incrinare questo spazio e sollevarsi dalla produzione del niente per la conquista di un tempo a misura d'uomo.

Le tracce dello spiazzamento della società statuale sanguinano frammenti di realtà possibile: l'insurrezione biologica degli uguali ha inizio con la dichiarazione di guerra che lo spettacolo è finito, è ora di cambiare programma e cantare: «...non governerò e non vorrò nemmeno essere governato» (John H. Mackay).

La fotografia di strada inchioda il mondo alla rovescia e lo fissa nel reale. Memoria che insorge sull'identità ritrovata. «Un centesimo di secondo di qua, un sessantesimo di secondo di là, messi in cima all'altro, in tutto non fa mai più di uno, due tre secondi scippati all'eternità»³.

La fotografia di strada esprime un punto di vista documentato. L'oggettività e l'obiettività degli imbecilli di mestiere o dei servi dell'ideologia, segnano l'apoteosi della simulazione. Gli uni sono abili nel maneggio dell'estetica concimata alla luce dell'imbroglio e della vigliaccheria mercantili, gli altri leccano mansueti gli escrementi della loro coerenza.

2 Paul Strand, in *Camera Work*, Einaudi, Torino 1981.

3 Robert Doisneau, *Tre secondi d'eternità*, Jaca Book, Milano 1981.

L'insorgenza della soggettività radicale comincia con il disvelamento di questi macachi della cultura del riciclo e dell'addobbo. La crisi della facciata borghese inizia dal recupero della memoria degli oppressi e fuoriesce (non importa con quali mezzi) violenta, per impedire la sua continuità.

L'autenticità della fotografia si coglie nella responsabilità politica della sua esistenza (espressiva) e del suo spessore (storico). L'immagine del vero si scaglia fuori dal naturalismo della lingua dominante e dal pittoralismo della propaganda politica o della dottrina religiosa. La *fotografia diretta* (o di *strada*), inventa la realtà contro la storia. «La fotografia non è soltanto un mezzo per scoprire la realtà. La natura, vista dalla macchina fotografica, è diversa dalla natura vista dall'occhio umano. La macchina fotografica influenza il nostro modo di vedere e crea la «nuova visione»⁴ del mondo.

Fotografia della trasparenza è critica della separazione. Elogio funebre del linguaggio fotografico mercantile, balzo in avanti verso il *dirottamento di prospettiva* della storia, approssimarsi al passaggio della messa a morte della società dei ruoli: «la sua attrattiva è la felicità che promette» (Th. Adorno).

Il *reale dirottato* è il quotidiano che insorge contro la memoria e anticipa la storia, rompe la catena degli istanti del tempo/spazio mercantile riprodotto nella società dello spettacolo «dove la menzogna ideologica della sua origine non può mai essere rivelata» (Guy Debord).

Le scosse sono vaste, ma non ancora forti da far vacillare ogni idolatria istituzionale: «in questa società gli uomini restano tranquilli come l'acqua delle pozzanghere, e di questa società perciò non ne vedi lo scioglimento, perché le membra isolate dal timore, e concentrate, non osano accostarsi fra loro e riunirsi a distruggerla: ivi la maggior parte di chi la compone

4 Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976.

non ha interesse a mantenerla, ma soltanto a non essere autore della dissoluzione». Così il conte Verri nel 1871⁵.

La fine dei ruoli trionfa nell'insorgenza delle differenze. Differire sulle verità uccise, fissate sulla pellicola, è rivolgere le soggettività radicali contro i saperi della messa in scena dominanti. Le lingue infuocate del dissidio scuotono la rappresentazione del vuoto. La ribalta gronda della stupidità generale. Nel «cimitero delle buone intenzioni» (Guy Debord) la critica radicale della conoscenza ha portato la luce dove regna la volgarità accademica della menzogna prostituita.

5 Pietro Verri, *Discorso sulla felicità*, Muggiani 1944.

10. LA FOTOGRAFIA SITUAZIONISTA

L'IMMAGINE DÉTOURNATA

*Dedicato alle scimmie sapienti e agli orsetti lavatori della critica fotografica.
«La vita si incarica di stordirli; l'esser vivi si fa un'abitudine - «le cose che non attraggono non si guardano più, le altre sono strettamente concatenate, la trama si fa uguale» - il bambino si fa uomo - le ore degli spaventati sono ridotte al sordo continuo misurato dolore che stilla sotto tutte le cose».*

Carlo Michelstaedter

La *fotografia situazionista* è la fabbricazione del reale colto sulle rovine della civiltà dello spettacolo.

L'inumanità delle apparenze, maschera la situazione concreta e contribuisce a mantenerla negli intarsi del non-vissuto quotidiano. La *costruzione di situazioni*¹, comincia nello spiazzamento della fine delle ideologie, per passare alla sovversione degli apparati burocratici/istituzionali - nel gioco senza limiti - della critica radicale della vita quotidiana.

La fotografia situazionista si traccia nel progetto «di teoria radicale dell'organizzazione delle apparenze nello stadio spettacolare della società mercantile... la situazione è anche un'unità di comportamento nel tempo. È fatta da gesti contenuti nella cornice del momento. Questi gesti sono il prodotto della cornice e di loro stessi. Producono altre forme di cornice e altri

1 Per uno studio approfondito della critica situazionista vedi: Guy Debord, *Rapporto sulla costruzione di situazioni*, cit; anche in *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Allia 1985.

gesti»². Si tratta di avvelenare la pubblica incoscienza, insidiare i percorsi del conforme.

La fotografia situazionista è il superamento della copia, del facsimile, dell'astrazione figurale. La riduzione progressiva della fotografia a spettacolo mercantile e segno propagandistico, si diluisce e si armonizza alla festa dei ruoli «e poiché l'uso dell'intelligenza testimonia più imbecillità a sinistra che l'uso della stupidità a destra, le leggi del profitto si applicano ovunque con bella uniformità»³. Ogni autenticità è dissimulata nei viacoli dell'ordinario e ogni dialettica assume lo stile del doppio (dell'ombra) e dell'insignificante (del mondano).

La *lingua* ordina i comportamenti e li regola nel giuoco al massacro delle differenze. Dal fondo di un *reale emarginato* si fanno sotto le figure del ri/orientamento dei propri desideri, giocano tutte le carte in loro possesso per la liquidazione della società referenziale.

Al tempo delle analisi succederà il tempo della sintesi. Dalla critica radicale dell'esistenza si passerà alla pratica della separazione e della spaccatura. Teoria radicale dell'immaginario liberato e lotta eversiva nella classe (cioè nella storia), sono i punti di rottura del telaio/prassi del verminaio sociale. Si tratta di *détournare* la lingua bifida del vuoto nell'autogestione dell'essere. Ogni fatalità è morte della soggettività. L'oscenità dell'ordinario è nella coazione a riprodurre le banalità e le infamie della storia. I relitti dell'oggettività abitano le spiagge della desolazione e albergano nel gazebo dell'ideologia borghese.

Figure del residuo fascista si dispiegano nella forma/contenuto che viene loro comunicata; asserviti alla totalità della mac-

2 *Internazionale Situazionista*, a cura di Sergio Ghirardi e Dario Varini, La Salamandra, Milano 1975

3 Raoul Vaneigem, *Terrorismo o rivoluzione* e Wolf Woland, *Teoria radicale, lotta di classe (e terrorismo)*. *Appunti per il bilancio di un'epoca*, Nautilus, Torino 1982.

china del profitto, predicano l'ideologia dell'oggettività scenografica del cimitero dei sogni e postulano i processi del *vero* nei bordelli dot-trinari di false guerre dissimulate nelle battaglie della *lingua*, nella crocifissione delle idee che ritornano armate sul soggetto come storia da inventare.

L'apologà della realtà poggia il proprio senso del vero nella distruzione del reale. O meglio: rotta la menzogna dell'arte nel trascendentale, qualunque sia il mezzo è di secondaria importanza, la .nascita di un *mondo nuovo* si commenta da sé. Il presente messo in segni non è che l'ideologia dello scambio che si incarica di rammentare il vissuto. «Il dolore parla» (Carlo Michelstaedter).

In margine alla vita, i sogni irrompono nel reale e riflettono la naturalezza e la spontaneità dei ritratti. «Il mondo apparente e il mondo mentito: questa è la contrapposizione; il secondo è stato finora chiamato il «mondo vero», la «verità», «Dio». Di tutte queste cose dobbiamo sbarazzarci»⁴. Il mondo apparente appartiene alla palude dell'oggettività, della vigliaccheria intellettuale, della perversione liturgica del gioco d'amore cristiano come sentenza di morte e rito sacrificale che riduce l'essere a suddito nella schizofrenia allargata del cerchio sociale.

Così Emile Henry: «Amo tutti gli uomini nella loro umanità e perciò che essi dovrebbero essere, ma li disprezzo per quello che sono»⁵. Colpo su colpo. La funzione del pensiero negativo è pedagogica: diffonde il sale dell'eresia sul braciere di ogni fede.

L'estetica fotografica *situazionista* è un colpo di mano (cioè d'occhio) sui ciarpami dell'esistente, linguaggio negazionista di tutto quanto è codificato, museificato, tabuizzato: la dissacrazione del pensiero dominante è al fondo di questo *linguaggio radicale* che prevede la dissoluzione della fotografia mer-

4 F. W. Nietzsche, *op. cit.*

5 Emile Henry, *Colpo su colpo*, Vulcano 1978.

cantile come inizio di un dissidio più ampio che sbocca nelle strade e chiude violentemente con due secoli di oppressione clericale/politica. Ovunque l'ingiustizia trabocca nell'impotenza dei sogni e la desolazione dell'ideologia della tolleranza come abitudine a sperare, si disloca sulla vita nella maledizione storica imposta agli oppressi, diseredati, colonizzati, i picchiati senza uscita di ogni razza; ogni oblio su un buon governo conferma il falso ottimismo della sottomissione generalizzata.

Si tratta di stabilire il diritto alla *resistenza*, prendere le distanze e la mira dalla forma attuale della democrazia assistenziale che è un mascheramento della repressione e del totalitarismo diffusi negli specchi illusori del pluralismo istituzionale.

La dittatura del gusto impone oscillazioni di rivolta. E la violenza degli oppressi è il diritto alla vita contro il terrorismo economico o/e armato degli oppressori. «A mano a mano che la società si fa più compatta e assoluta, un atto criminale può ben essere un muto gesto politico, e una protesta politica è inevitabilmente considerata criminale»⁶. Qui o là uno sputo, non importa contro chi; preti e padroni sono scampati al piombo dei ribelli inveterati di mezzo mondo, ma non riusciranno mai a sfuggire a una pioggia di sputi che il giorno della liberazione affogherà la loro arroganza. L'insolenza della teoria radicale che si scaglia contro il tempo morto della democrazia mercantile, fissa la vita quotidiana nelle smagliature del possibile e si adopera a fermare, ad arginare il tempo ammazzato del profitto.

Questo significa cogliere le cose alla radice e sradicarle, renderle innocue, insinuare in esse lo straordinario; che vuoi dire far saltare dall'interno i simulacri della società opulenta, inceppare i meccanismi relazionali della storia: la scuola del sapere insegnato sul campo.

6 Paul Goodman, *La gioventù assurda*, Einaudi, Torino 1964.

La scoperta del *negativo* nel Maggio francese del '68, ha fatto scorgere figure insorgenti, punti di mutamento sociale. Anonimi poeti murali, film fuori margine, fumetti détournati, manifesti collettivi, giornali fatti a mano, fogli ciclostilati ecc., mostravano i sentieri dell'insurrezione spontanea e andavano a strangolare l'ansia e la paura di una vita morta. Era il linguaggio degli atti. Ciascuno si assumeva il diritto di parlare la propria storia. Le strade venivano disselciate e sotto il pavé nasceva la spiaggia.

La costruzione radicale della memoria è inseparabile dalla fabbricazione quotidiana della vita.

La critica reale del soggetto è modifica della percezione reale. Il détournamento della *lingua audiovisuale* invade la prassi e autentica i significati della discrepanza; di fronte alla fine dei ruoli l'umanità non ha più scelta - la dissimulazione frana su cumuli di ovvietà ormai posta sotto il tiro incrociato della fronda sociale. «Unicamente attraverso un cambiamento dell'ordine economico, si avrà, presto o tardi, spontaneamente o mediante la lotta, un cambiamento delle condizioni sociali»⁷. Spingendosi oltre i recinti della libertà obbligatoria, ci è dato osare.

Il détournamento di ogni linguaggio audiovisuale è la messa in pratica e il valore d'uso della conoscenza liberata. Il détournamento di ogni mezzo di comunicazione è l'uso superiore degli strumenti predisposti per l'annichilimento della soggettività.

Le forme d'azione che vanno a incrinare le facciate clientelari della politica, della cultura, della comunicazione di massa (cinema, fotografia, televisione, carta stampata, radio) sono possibili nella messa a morte del cerimoniale: ovunque è possibile dire qualcosa su qualcosa.

Ogni linguaggio è il luogo della lotta. Ogni libertà è clandestina. La pratica delle rotture a catena vede nei *situazionisti* l'in-

7 Friedrich W. Nietzsche, *Violenza ed economia*, Ed. Riuniti, Roma 1977.

dividuaione dell'informazione *diretta*, intreccio di fatti, azioni e desideri che disvelano *le verità degli specialisti del consenso* e muovono sul terreno dell'anomalia che si spinge dal discorso della critica alla cospirazione *degli uguali*, per passare alla distruzione di un mondo stabilito.

Il gioco sovversivo è l'avventura insurrezionale della teoria radicale che invita a «smettere di lasciar perdere la vita per gerarchizzare, di rinunciare, di programmare, di agire per non dire nulla, di durare il tempo che durano queste cose.../smettere di/economizzare sul niente... riscoprire l'avventura del sabotaggio e del distornamento, imparare a giocare, da soli o in molti, alla distruzione del sistema mercantile, con rischio e piacere. La teoria non è colta radicalmente fino a che non è sperimentata»⁸. Il rifiuto radicale di qualsiasi identificazione con lo spettacolo del sociale mostra la dimensione diffusa di una realtà demente.

La *critica radicale* è pratica della situazione che non colpisce nel mucchio, si insinua tra le maglie della lingua statuale e sciupa al fondo dei linguaggi della miseria tutte le mitologie del recupero. La *fotografia situazionista* parla dell'inadeguatezza di ogni affermazione di certezze. Qui la fotografia scrive la presenza del concreto, distorna i processi del ruolo fuori da ogni fatalità e si pone come strumento di vita contro il pensiero del vuoto e dell'eccesso.

La *radicalità visuale* condensa la tempesta dei segni in processo e le tensioni espressive come *tracce*, sintesi eversive del quotidiano combinato.

Sul boccascena della cultura prezzolata la comunicazione trascresce nella matrice di un corpo esaurito che è il vissuto di un pensiero cristallizzato e conferma la totalità del fittizio che si esprime nella prassi dei contenuti generali.

8 R. Vaneigem, *op. cit.*

La critica del rovescio porta in sé l'inumanità tutta intera del tradimento e della restaurazione. Si morde oggi per poter continuare a mordere domani.

Solo il giorno in cui gli educatori di tuoi campi del sapere saranno strangolati nel deserto dei loro insegnamenti e l'auto-gestione dell'esistente metterà fine alla società statuale, solo a quel tempo la teoria radicale comincerà a dimenticare d'incepire la storia dei lutti e delle riabilitazioni.

Anche i cardinali hanno una testa: «So che non li tenete in nessun conto perché la corte è armata; ma vi supplico di permettermi di dire che bisogna considerarli molto, dal momento che essi stessi si ritengono tutto. Loro ci sono: anche loro partono con il ritenere nulle le vostre armate, ma il guaio è che la loro forza consiste nella loro immaginazione; e in verità si può dire che, a differenza di tutte le altre forme di potenza, essi possono, da un certo punto in poi, tutto ciò che credono di potere»⁹. Così il cardinale di Retz al re di Francia.

La fotografia situazionista si configura come risposta reale al progetto in *abisso* di sovversione sociale. È una scrittura/teoria radicale della ribellione come gioco senza parti che riscopre il momento di autodeterminazione nello scacco matto all'organizzazione mercantile del ludico.

La fotografia situazionista non rappresenta, separa la gerarchia dei segni dai contenuti strappati di un reale mortificato. Qui e altrove, la *radicalità visuale* è un'arma che annuncia il proprio valore sulle ceneri dell'ordine esistente.

9 Rene Vienet, *Arrabbiati e situazionisti nel movimento delle occupazioni*, La Pietra, Milano 1978.

11. FRAMMENTO DI DISCORSO SULLA FOTOGRAFIA

L'IMMAGINE SPOGLIA E IL MERCATO DEL VUOTO

E senza dubbio il nostro tempo... preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, l'apparenza all'essere...

Ludwig Feuerbach

Nell'opinione comune la fotografia si presenta come riproducibilità tecnica che tende a modificare il rapporto della massa con la cosa fotografata.

La *massa* sembra essere matrice di comportamento che ha ribaltato la quantità in qualità di lettura e appropriazione dell'immagine fotografica.

In questi termini il lettore «è sempre pronto a diventare autore. In quanto competente di qualcosa, poiché volente o nolente lo è diventato nell'ambito di un processo lavorativo estremamente specializzato»¹. Il dominio della cosa comunicativa diviene pubblico.

La duplicità della fotografia dominante alza il tiro sulla demoltiplicazione dell'ideologia dominata.

Fabbricare una fotografia fuori da questi gangli, significa stabilire una relazione con il soggetto fissato sulla pellicola. L'atto decisivo, il *momento irripetibile* di Henri Cartier-Bresson diviene un'azione della nostra coscienza sul costume e rimanda ad altro. La fotografia così presa viene a essere la rappresentazione di un vissuto non indegno di essere raccontato. L'illusione di realismo non è la pratica di un'umanità realizza-

1 W. Benjamin, *op. cit.*

ta. Se la fotografia ha portato un contributo al risveglio delle coscienze, di lato si è dimostrata essere strumento di persuasione e produzione di consenso.

Ogni fotografia non è che l'autenticità di un significare. È un dire qualcosa su qualcosa: «ciò che è noto da l'impressione di essere inoffensivo e facile, facendoci passar sopra a ciò che propriamente è degno di essere pensato»², ripreso con la fotocamera.

La provvisorietà è fissata per sempre sui muri del mercato, lo sguardo brancola nel vuoto e trasecola sulla sbavatura dello stile. La fioritura della verità possibile è rimandata all'armonizzazione delle forme che velano il reale di realtà fittizie obbligate all'afasia dell'effimero.

Il fetore della genuflessione travalica *buone intenzioni* e forti passioni. I confini della scena sono sempre gli stessi: l'intelligenza castrata nei reticoli del conforme.

Nella figurazione dei pionieri, l'immagine fotografica ha colto con esattezza lo spirito e i costumi del proprio tempo. Le strade e i diseredati di Eugène Atget, le puttane di E.J. Bellocq, i *freaks* di Diane Arbus, la geografia umana di August Sander, la violenza razziale africana di Peter Magubane, la libertà calpestata degli ebrei dell'Europa orientale di Roman Vishniac ecc., mostrano *un'aggettività disperata*, una visione del mondo ossessionata dalla presenza di morte che appartiene alla realtà dissimulata.

L'atlante umano di Sander aveva raccolto in oltre quarant'anni di *fotografia di frontiera*, il fondo della storia. Nel 1934 i nazisti bruceranno le sue immagini con i libri di Karl Marx, Max Stirner, Sigmund Freud ecc; l'insieme della sua opera è un insegnamento morale: «chi guarda apprenderà presto, meglio che attraverso lezioni e teorie, da queste immagini

2 Martin Heidegger, *Che cosa significa pensare*, SugarCo, Milano 1979.

chiare e potenti, e imparerà sugli altri e su di sé»³. La vita offesa descrive i significati del più forte. Dirottare (*détournare*) la storia degli sguardi è muoversi alla conquista di un'esistenza liberata dall'apparenza.

L'umanità dei *senza via di uscita*, fotografati da Diane Arbus, è una specie di agonia, discorso eretico di sopravvivenza aristocratica della *diversità* che dai margini del quotidiano si pone come giudizio estremo di una società feroce.

Queste scritture fotografiche radicali esprimono il torpore dell'ovvio e i bagliori dell'eccesso. Oltre la sfera dell'immediato, questa *fotografia del disvelamento* si riconosce nella critica della separazione di una società dell'adorazione e dell'ideologia dove «non c'è più un centro di oppressione perché l'oppressione è dappertutto» (Raoul Vaneigem).

Nei simulacri della totalità conciliata con la ragione dominante, la coscienza *dell'apparenza finisce in favola* (alla maniera di Nietzsche) e nel deserto artificiale dello spettacolo l'astuzia della cultura riciclata trova giustificazioni consumate nella miseria dei feticci mercantili.

La fotografia corrente si è attestata su altre cose, in altre forme di ripresa del reale. Le immagini sono divenute creative, trasfigurazioni di una realtà che si spiega da sé. Cioè è quella che non appare, ma è nell'ombra dei luoghi comuni, agitati nelle stanze del mercato. In questi percorsi della comunicazione mondana, la fotografia corrisponde al grado zero di aspettative.

Le effervescenti (astratte) sequenze di Duane Michals, hanno avuto folle di imitatori. Simulazione estetica di una forma (di una forza) di comunicazione che si finge di avere e non si ha: il servo si impicca sempre nella camera da letto del suo padrone.

Le mostrificazioni avanguardistiche di Les Krims o le incipiate seduzioni di David Hamilton sono la sfogliatura di un

3 August Sander-Alfred Döblin, *I volti della società*, Mazzotta, Milano 1979.

eccesso di senso; l'insignificante viene fatto significare, è il segno morto del reale *trasgredito* che riordina l'illusione di realtà nelle *differenze*. Il mezzo è la realtà presa nel suo succedere, isola l'immagine nel tempo e ne restituisce le forme originarie o, come nei fotografi della ri/produzione, si confonde con i falsi miti della storia.

La realtà diviene immagine del reale se il mezzo si avventura nella coscienza/conoscenza dei suoi equilibri formativi/informativi. L'evidenza non sempre è evidenza di qualcosa. Immagine e coscienza si intrecciano ed è il mezzo che scopre il reale e i suoi rapporti con la quotidianità.

La fotocamera è produttore di senso, estensore di rapporti, relazioni, comportamenti tendenti all'instaurazione di un modello; «i media infami, in quanto estensioni del nostro sistema fisico e nervoso costituiscono un mondo di interazioni biochimiche che deve cercare un nuovo equilibrio ogni volta che sopraggiunge una nuova estensione»⁴ di senso.

La fotografia può essere, dunque, discorso di rottura con l'insieme delle convenzioni, un linguaggio dirompente che annuncia l'avvento di un mondo nuovo, liberato dai guinzagli della s/ragione dominante o vincolo storicistico legato al proprio delirio affabulativo incatenato al *bordello senza muri* della fotografia salonistica, museografica, propagandistica ecc.: *io sono la fotografia che scatto*.

Il reale non è di facile rappresentazione, può solo essere mostrato. Fotografare significa scoprire nell'individuale la norma, non perdersi nella vanità del conosciuto, ma sottrarre all'immagine presa il significato nascosto delle cose, delie forme che la compongono: fotografare è sempre fotografare oltre. La maschera è solo *l'aria* della faccia, ma in quella maschera c'è l'uomo che è in noi, che ci devia o si lascia

4 Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1977.

modellare alla mediocrità della sua classe (storia) e «la maschera ingoiò la faccia»; l'ordinario è la coscienza del mondo, il solo giudizio possibile è quello di mostrare la sua stupidità: «ci modelliamo così tanto alle attese degli altri da assumere la maschera... la «persona» che la vita ci assegna, e diventiamo a poco a poco il nostro tipo sino a che esso modella tutto il nostro comportamento»⁵. Forse occorre addentrarsi nella caverna spirituale/morale di Kierkegaard, nell'*aut aut* della nostra coscienza come malattia mortale e, at/tra-verso la scoperta del pensiero *negativo*, giungere a quella verità *senza censure* della *radicalità visuale*.

Il diritto di andare alla conoscenza di un'umanità che è difficile difendere, ricercare le origini della disuguaglianza tra gli uomini, si fonda sulla libera interpretazione/desiderio di una volontà di pensiero libera.

Nella cultura fotografica che circola, la miseria filosofica, cioè il drenaggio del reale da prendere è un nutrimento. Tutti hanno lo stile di tutti e questo non significa affatto avere uno stile. La curiosità degli occhi è una fatica pericolosa. Meglio confondersi con l'infinito dei consumatori di mitologie.

Il mondo rappresentato nella fotografia mercantile spiega la commestibilità dell'effetto; menzogna e illusione sono le tendenze estetiche più abusate.

Consumo di forme e indecenze della storia vengono fruiti, acquisiti come affermazioni di attese soddisfatte; il solo modo di vivere la realtà sembra essere la superficialità. Si crede *reale* tutto quanto si desidera e si consuma. È la percezione che è cambiata, forse è solo divenuta un'altra cosa.

La forma è il rito. La sola realtà *reale* è il dolore di grandi pezzi di popolo che fingiamo di non conoscere. Ci pensano i padroni dell'informazione a spiegare tutto. Ogni autenticità è

5 Ernst H. Gombrich, *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978.

deformata e tutti gli specialisti della parola sono corrotti. L'imbecillità è l'arte di appoggiarsi a schemi prestabiliti. «La normalità è questo: ci si trova bene nella propria società e non si aspira a nulla di nuovo» (Witold Gombrowicz).

L'apparenza del discorso manifesta i principi di funzionalità. Il rito del consumo non contiene orizzonti, né coscienza né realtà, la macchina mercantile del *senso diffuso*, adatta e conforma ogni eversione: ogni finalità è ovunque, tranne che nella fine dei mercanti del tempo.

Nella società dello spettacolo il solo modo di essere concreti è lo specchio di Narciso. Ognuno è sedotto dall'immagine che si è dato, che ha fatto di sé. Tutto è troppo vero per essere anche bello. «La realtà sorge nello spettacolo, e lo spettacolo è reale... lo spettacolo è la «principale produzione» della società attuale»⁶. Abolito Dio, si sono trovate altre forme di seduzione equivalenti. Dovunque la fotografia viene a essere il prodotto cristallizzato dell'immaginario collettivo. Il suo *niente patinato* riesce ancora a meravigliare. «Lo stupore rappresenta per noi il segno della cecità» (Rudolf Arnheim).

La *fotografia spoglia* omette il superfluo e rappresenta l'accadere secondo costanti proprie ai disegni infantili. Il bambino disegna come percepisce, si proietta nel reale e il reale emerge nella forma che fabbrica.

Sulla carta il bambino raffigura le cose secondo il grado di importanza che attribuisce loro: «il favore della grandezza è legato a quello della distanza. Il bisogno di una rappresentazione chiara e semplice fa sì che il bambino separi accuratamente l'uno dall'altro gli oggetti visuali. Non è permessa mescolanza alcuna, perché questa complicherebbe la struttura visuale»⁷. Il reale è ovunque tranne che nella realtà.

6 G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit.

7 Rudolf Arnheim, *Arte e percezione*, Feltrinelli, Milano 1971.

Anche il cinema, quando ha strappato i cieli di cartone presato, verniciato dalle lacrime di glicerina dei semidei della bottega hollywoodiana, è riuscito a portare sullo schermo la nuda tristezza di un reale *senza rimedio* insieme ai venti di ribellione e le turbolenze dei popoli in lotta per la libertà.

Stačka (Sciopero, 1925) di Sergej M. Ejzenstejn; *Las hurdes* (Terra senza pane, 1932) di Luis Buñuel; *Boudu sauvé des eaux* (Boudu salvato dalle acque, 1932) di Jean Renoir; *Zero de conduite* (Zero in condotta, 1933) di Jean Vigo; *Sciusià* (1946) di Vittorio De Sica; *Germania anno zero* (1947) di Roberto Rossellini; *Pickpocket* (Diario di un ladro o Borsaiolo, 1959) di Robert Bresson; *Les quatre-cents coups* (I quattrocento colpi, 1959) di François Truffaut; *À bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro, 1959) di Jean-Luc Godard; *Nihon no yoru to kiri* (Notte e nebbia del Giappone, 1960) di Nagisa Oshima; *Os fuzis* (I fucili, 1964) di Ruy Guerra; *Nicht versohnt oder es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (Non riconciliati ossia solo violenza aiuta dove violenza regna, 1964-'65) di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet; *Terra em transe* (Terra in trance, 1967) di Glauber Rocha, e i film di Joris Ivens, Robert Frank, William Klein ecc., hanno mostrato che il reale è una festa del *sapere dimostrato*. E ogni sapere esiste per quanto viene riconosciuto. La vita è cinema, «i popoli amano fare «commedia», vivere nell'illusione» (Jean Renoir).

Fuori dall'affermazione di Taine: «Voglio riprodurre le cose come sono o come sarebbero, anche se io non esistessi»,⁸ crediamo di cogliere il reale con la fotocamera, in altro modo.

L'immagine spoglia, nell'oggettività *nuda*, forse è più preciso dire -denudata- delle fotografie di Edward Weston, Ansel Adams, Walker Evans o Tina Modotti, mostra l'atteggiamento che il fotografo assume di fronte alla propria opera. Questa

8 G. Freund, *op. cit.*

aggettività non ha eguali né ha incontrato schiere di ammiratori. La cosa ha una sua spiegazione. La fotografia che più si vede sulle riviste specializzate, circoli culturali, mostre itineranti ecc., si rappresenta nell'astratto, nel mosso, nello sfocato e così via fino alle banalità foto-grafiche per arredamento o agli infantilismi graffiti pubblicitari: «la morale degli schiavi è veramente cattiva, poiché è pur sempre la morale dei signori» (Th.W. Adorno).

Nella *fotografia spoglia* l'atto affabulativo è la composizione (l'inquadratura) radicale delle forme in un *tutto a fuoco* dei contenuti. La cattura del vero si scippa in un perfetto equilibrio tra luci e ombre; texture e storia convivono nei ritmi strutturali/figurali della cosa fotografata che non importa essere lo spaccato di un cavolo, un lago coperto di nubi, la facciata di una banca fallita nella depressione americana del '29, o i fucili ancora caldi della società incatenata. Qui l'ideologia affluisce nell'espressione e l'espressione rifluisce nell'ideologia.

Solo le evidenze possono stupire: «Basterebbe vedersi stupidi per esserlo di meno» (Roland Barthes). La *fotografia spoglia* si fabbrica in forza dell'inquadratura (della composizione) senza nulla abbellire o deformare.

La sintesi della *fotografia spoglia*, diretta si riconosce nell'occhio libertario di Paul Strand: «egli trasformò il lirismo di Stieglitz in un realismo senza compromessi. Fu come se avesse spazzato via l'artistico «flou» ottocentesco dagli obiettivi per dar loro l'incisivo fuoco del ventesimo secolo»⁹. La fotografia di Strand, nella sua passione di comunicazione immediata, tollera anche un certo tipo di pubblico: quello degli scribi di regime. La barbarie ha davvero un volto umano.

Lo specifico della fotografia, nel comune sentimento per l'astrazione mondana, sembra divenire duplicazione feticistica;

9 M.W. Brown-R. Chini, *Il linguaggio fotografico*, cit.

l'arte si riproduce e si armonizza con la giustificazione della simulazione e maschera il già visto come copia mortificata di una vetrina culturale che è solo mediocrità. La civiltà dell'immagine defluisce dal mezzo televisivo che, nella sua volgarità domestica, storicizza un desiderio generalizzato: la banalità confessata della vita sociale. La televisione è il segno idealizzato di acquiescenza, denuncia e celebra secondo gli indici di gradimento: «l'instupidimento sistematico ha inizio con l'informazione totale» (Volker Kahmen).

Le griglie del reale parlano l'ordine che circola. Ognuno diviene quello che è ma «tutti dobbiamo soffrire prima di imparare a morder bene, fisicamente e moralmente. Mordere per nutrirci, si intende, non mordere per mordere»¹⁰. La *fotografia spoglia* possiede già il sogno di un quotidiano senza steccati ideologici, si tratta di muoversi verso un tempo fulminato da mille tentazioni iconoclaste, per andare a conquistare la coscienza di un'epoca vissuta realmente.

Compito della *fotografia spoglia* è quello di incitare alla distruzione dell'aura artistica e del discorso confezionato; spingersi nell'affrancamento di un'umanità incarcerata, picchiata, offesa at/traverso la messa a fuoco di tutto quanto si esibisce sulla scena della società simulata. La *tempesta radicale* scoperta dalla *fotografia diretta* è un *colpo gobbo* contro l'umanità dell'organizzazione delle apparenze: la rivolta delle idee contro l'ordine della storia.

10 F.W. Nietzsche, *Epistolario 1865-1900*, Einaudi, Torino 1977.

12. AI BORDI DELLA FOTOGRAFIA

NOTE DI DISGRESSIONI

DI UN LINGUAGGIO DIFFERENZIALISTA

Mai la società fu così assorbita dal cerimoniale del «problema» e mai così democraticamente uniforme, in ogni sfera della sopravvivenza socialmente garantita. Mentre gradatamente tendono a eclissarsi le distinzioni tra le classi, nuove generazioni «fioriscono» sul medesimo stelo della tristezza e dello stupore che si commentano, in una generalizzata e pubblicizzata eucarestia del «problema».

Giorgio Cesarano

Non basta essere contro la fotografia mercantile, opporsi alla cultura della complicità, si tratta di scrivere con la fotografia il volto offeso degli ultimi.

Ai bordi della fotografia della mediocrità diffusa dagli specialisti della cultura del vuoto, il linguaggio fotografico *differenzialista* insorge contro lo spettacolo delle apparenze e disvela gli intarsi e gli apparati dell'effimero.

La forza di questa scrittura visuale del margine nasce dalla fabbricazione del reale nella *messa a fuoco* dei ritratti colti in una situazione di spiazzamento; qui sono indicati i segni e i limiti dei recinti dominanti; si intende raccontare la storia/capitale dell'infamia per affermare lo splendore delle nostre differenze sulle tracce della memoria ghigliottinata dalla ragione del più armato.

La *fotografia di strada* scrive il reale in maniera diretta, questo significa portare la fotocamera nelle case, nei cortei, nelle guerre di liberazione ecc., ovunque è possibile interrogare il quotidiano intorno a noi e produrre un documento che ritorna su qualcosa che si è ucciso.

La *fotografia diretta* e reale è il disvelamento del segno liberato dalle gabbie metalinguistiche dell'ideologia dominante. La *fotografia di strada* si presenta come una posizione morale, un frammento di realtà che si scaglia contro la totalità dottrina delle conoscenze, afferma i punti di rottura e il superamento delle condizioni sociali esistenti per la conquista di un quotidiano senza bavagli terroristici.

Il linguaggio fotografico *differenzialista* muove contro le facce dell'umiliazione e gli istrioni del disprezzo e dell'opportunità. L'immagine del *margin*e indica le fessure del significante e le mitologie del contenuto. Il reale è lo specchio e il luogo del rogo dove viene arso l'immaginario.

Contro la smemoratezza di un quotidiano confinato nell'insignificanza e nel riflesso, la fotografia di situazione si evidenzia come progetto antagonista della società dei simulacri, discorso sulla stupidità diffusa: «La stupidità onesta è un po' dura di comprendonio e lenta da afferrare. È povera di immagini e parole, e maldestra nell'usarle. Preferisce cose banali, perché le si fissano bene in mente attraverso la loro frequente ripetizione, e quando una volta si è impresso in mente qualcosa non intende farselo togliere tanto facilmente, o farselo analizzare, o stare essa stessa a rifletterci sopra»¹.

La comunicazione cruda del reale si definisce nell'insorgenza di soggettività che tagliano corto con la miseria della fotografia prezzolata; la *fotografia di strada* opera una digressione dello spazio e del tempo storici, infrange i rituali e le prediche degli specialisti della menzogna, sconvolge la forma/spettacolo e la storia sacralizzata nell'apoteosi del vuoto.

Per Valentina Berardinone, «la fotografia dà il calco della realtà oggettiva, ma rimanda all'oggetto. Il disegno a mano, anche il più fedele, rimanda alla mano di chi lo ha disegnato. La fotografia, che pure mi serve come strumento di analisi e di con-

1 Robert Musil, *Discorso sulla stupidità*, Shakespeare & Co. 1980, p. 48.

fronto, la sento come qualcosa che »toglie la pelle« agli oggetti. È un CADAVERINO, una testimonianza assolutamente parziale della realtà di cui non restituisce lo spessore, il peso, il movimento, ma solo l'aspetto esteriore»². La Berardinone sembra non avvertire la fotografia come fenomeno della storia e scrittura complessa di aggregazioni e sollevamenti della realtà formata, consueta.

La *fotografia diretta* distingue il simbolo dal segno e genera i percorsi di riorientamento del reale sulle fogne dell'astrazione/esasperazione formale modistica. L'immagine randagia della *fotografia differenzialista* è una risposta alla miseria della fotografia e alla cultura mercificata corrente. Manifesta la condizione diminuita, umiliata dei soggetti in rapporto con le cose intorno a loro. Invita a riflettere sulle minacce del divenire, armato, multiforme, che ammutolisce identità e contenuti della trasformazione.

Ognuno guarda in faccia l'epifania del proprio dolore e la sfigurazione della memoria randellata dagli esperti del pensiero canonizzato: «Sulla falsa identità del vissuto viene a compimento la tragedia della perdita di identità. Il terrore seminato fra le sue vittime ne accelera la rappresentazione, la sorpresa di questo *habitus* romantico quanto famoso coglie però in faccia gli incauti con la piattezza della sua verità: non c'è nessuna identità da perdere, giacché il problema è inventarla»³.

La scrittura fotografica *differenzialista* si pone come critica radicale della società moderna, prende di mira l'organizzazione delle apparenze e disvela i mercati della *dittatura della felicità*. Come immagine di situazione, la fotografia così fabbricata, non denuncia antichi nemici o annuncia l'emergere di nuovi soggetti sociali; la scrittura visuale situazionista decentra il pensiero, privilegia la conoscenza senza maschere del quotidiano, distorna la totalità dell'essere nella storia ed evoca le tracce del

2 Pier Detassis-Giovanna Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 133.

3 Bernard Rosenthal, *Miseria della politica*, La Pietra, Milano 1978, p. 35.

movimento *dialettico negativo* nella spaccatura di forme e teologia della merce come simulacri pedagogici dell'esistenza.

Ogni verità muore impiccata nella serialità fobica dell'immaginario assoggettato della società del restauro, nell'arborescenza apologetica dello spettacolo mercantile del fascio delle ideologie. «Coloro che, per impotenza, mancanza di occasione o generosità teatrale, non hanno reagito alle manovre dei nemici, portano sui volti le stigmate delle collere nascoste, le tracce dell'affronto e dell'obbrobrio, il disonore di aver perdonato. Gli schiaffi che non hanno dato si ritorcono contro di loro e vengono in massa a colpire il loro viso, a illustrare la loro viltà»⁴. Ogni ripugnanza della società mercantile/crepuscolare è deridere sulla desolazione che mette in scena.

La tolleranza è una forma di soggezione o una complicità puttana. La liquidazione della dittatura dell'abbondanza nasce dalla costruzione di una quotidianità deviante, separata dall'organizzazione della menzogna e della scienza del fucile.

Scrittura delle differenze, la *fotografia di strada* mostra gli ingressi del delirio produttivistico e le pulsioni crescenti del garantismo occidentale; sulla scacchiera delle ambiguità dell'economia/politica, che è dissimulazione e armonizzazione della mediocrità nel sottosviluppo e nella dipendenza, l'immagine così colta è un cominciamento di realtà possibile. Si tratta di raggelare il quotidiano fuori dalla sua glorificazione e comunicare l'inumanità della realtà mercificata: «per il bello, per il bene, per il vero, vivere risolutamente» (W Goethe).

La diffusione del *consumo dimostrativo* della fotografia come «bordello senza muri» della società dei ruoli, si rappresenta come fine e prodotto sociale che già dalle origini è stato posto come «coscienza di gregge»⁵.

4 E.M. Cioran, *Storia e utopia*, Adelphi, Milano 1982, p. 78.

5 H. Lefèbvre, *Il materialismo dialettico*, cit.

Come ogni media, la fotografia è estensione «del nostro sistema fisico e nervoso», costituisce «un mondo di interazioni biochimiche che deve cercare un nuovo equilibrio ogni volta che sopraggiunge una nuova estensione» di senso, un segno, una marca nuova sulla nostra esistenza: «i mondi della fotografia e della visibilità sono i solidi regni dell'anestesia»⁶.

La fotografia domestica celebra la cultura dell'effimero, dello spontaneismo, della grafizzazione, dei segnali gravidi di feticci univoci legati ai giardini pensili del sapere modellato dai padroni della coscienza.

Ogni linguaggio è estensione del nostro senso della storia e contribuisce a organizzare l'equilibrio degli stolti o progettare la trascendenza degli ultimi nel valore d'uso della conoscenza e transizione per l'appropriazione di un'esistenza che non sia uno stile preso in prestito. Occorre non essere di quelli che sperano, ma insorgere nelle considerazioni inattuali sulla catastrofe dell'ordinario e mettere in luce l'accozzaglia culturale dei vigliacchi nella bava delle loro certezze.

Fuori margine a una vita mortificata nell'eccesso di senso, gonfiata a dismisura nel programma scientifico della distrazione canalizzata, il *détournamento dell'immagine differenzialista* delinea la dissociazione del gusto comune e traccia il dissenso nei rituali del contenuto per andare ad agire sulle spiagge aride della comunicazione audiovisuale complessiva, insorgendo in un linguaggio di spiazzamento, disvelando i segni cifrati e i modelli arroganti della soggezione generalizzata.

La scrittura fotografica *differenzialista* è una *lingua del margine*, fissa nel tempo la *surrealtà* della maschera e discrimina la forma dal contenuto dei modelli mitogeni e metalinguistici, si definisce nella quantità d'informazione di ogni lingua H secondo la formula di A.N. Kolmogorov:

6 M. McLuhan, *op. cit.*, p. 106.

$$H = h1 + h2$$

«dove *h1* è la variabile che consente di trasmettere l'insieme della diversa informazione semantica, mentre *h2* è la variabile che esprime la flessibilità della lingua e consente di trasmettere un contenuto equivalente in più modi, rappresenta cioè l'entropia propriamente linguistica»⁷.

La *fotografia di strada* provoca la presenza della storia nella cosa ritrattata, identifica nell'avvicinarsi dei segni, la composizione gerarchica delle mitologie storiche fuse nella lingua dominante. La situazione della comunicazione nel sistema della cultura corrente emerge nel modello di lettura proposto da Roman Jakobson⁸:

CONTESTO
MITTENTE-MESSAGGIO-DESTINATARIO
CONTATTO
CODICE

Si tratta di interrompere il flusso segnico, adoperare il messaggio come un codice, autointerpretare il senso e sconvolgerlo dai suoi fini, costruire un sistema di autodifesa dei significati: rompere il contatto sul principio strutturale del dubbio come segnale carnevalesco degli stereotipi e delle fonti erogatrici di ritmi e significati segnici.

Nei gangli oggettivi della monocultura industrialistica, ogni lingua parla la voce della macchina/Capitale. Nelle società dello spreco, la condizione sociale è ormai solo il rapporto della merce con la cosa che rappresenta: la *felicità* e la pacificazione degli ultimi nella lotta di «classe» fra Capitale e Lavoro.

«Una lingua muta ininterrottamente, ma i parlanti non avvertono in forma diretta la continuità di questo processo,

7 J..M. Lotman-B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, 1975, p. 106.

8 *Ibidem*, p. 111.

giacché i cambi linguistici non si verificano nella *parole* di una medesima generazione, ma nella trasmissione della *langue* da una generazione all'altra; così i parlanti sono inclini a percepire il modificarsi del linguaggio piuttosto come un processo «discreto»: per essi il linguaggio non rappresenta un continuo senza interruzioni, ma si scompone in singoli strati le cui differenze assumono valore «stilistico»⁹.

Come non vedere qui il principio di morte della società mercantile e la menzogna amorosa di una stanchezza collettiva?

I percorsi del senso sono anche quelli del sogno. L'universo del discorso è circoscritto nell'universalità determinata dalle circostanze. Il messaggio si abbevera alla fonte delle molteplicità ideo-logiche e il referente si trova strozzato nel quadro sensuale e preventivo di una filosofia servile che risplende nella catena segnica di domesticazione sociale.

«Anche se si è stabilito che i segni non denotano direttamente gli oggetti reali, *la circostanza si presenta come l'insieme della realtà che condiziona le scelte di codici e sottocodici ancorando la decodifica alla propria presenza*. In tal modo il processo della comunicazione, anche se non indica referenti, pare svolgersi *nel referente*. La circostanza è il complesso dei condizionamenti materiali, economici, biologici, fisici, nel cui quadro noi comunichiamo»¹⁰.

Il realismo dialettico dell'immagine situazionista produce il momento di rottura, interpreta i punti della devianza dove la circostanza immobilizza il quotidiano e autentica lo spogliamento del reale che si raffigura nella memoria offesa degli ultimi come storia del mondo. Non dimentichiamo che *l'era della fotografia* «è anche l'era delle rivoluzioni, delle contestazioni, degli attentati, delle esplosioni, in poche parole delle impazienze, di tutto ciò che nega la maturazione. E senza dubbio, lo stupore

9 *Ibidem*, p. 161.

10 Umberto Eco, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano 1971, p. 85.

dello è stato scomparirà»¹¹ nel farsi avanti di soggetti del *margin*e che insorgono contro i ciarlatani del verbo, e le controfigure e i parafulmini della grammatica della polvere da sparo.

I canali di trasmissione di memorie organizzate in sistemi centrici o disegni gerarchici dei persuasori occulti¹² dell'ideologia mercantile delle democrazie del dono e del premio, stabilizzano le affettività e i desideri dell'immaginario collettivo: la *differenza* insorge sulle rovine dello spettacolo della civiltà delle macchine. L'invito di Marx all'umanità schiavizzata era di superare la propria infanzia; si tratta di tracciare i confini del terrore multinazionale e procedere contro le conclusioni della predica estremista o della socialità del restauro e del riflesso confezionate nell'ordine dominante.

È andando oltre Marx che ci aspetta sorgere. Rivolgersi contro la dittatura del contenuto che gli esperti del fittizio hanno eretto come trama continua, ragnatela segnica di ridondanze del conforto e della minaccia: «finora pochi lupi hanno affrontato molte pecore. Ormai è giunta l'ora per molte pecore di volgersi contro i pochi lupi»¹³.

Scrittura del *margin*e, la *fotografia differenzialista* mira alla messa in forma dell'identità spezzata nel contenuto, nega la lingua del terrore, il potere seriale e la fecondità della monocultura industrialistica, muove al sospetto delle ideologie e indica le sbavature originarie del *fascismo di ritorno*. La *fotografia di strada* è una posizione morale in azione, una controffensiva delle soggettività in processo che si scagliano contro i labirinti miserabili del sapere complice e infame, per abbattere i sacerdoti e le chiese della proprietà privata delle idee.

Sull'orlo del quotidiano condannato all'euforia e alla ser-

11 R. Barthes, *op. cit.*, p. 94.

12 Vance Packard, *I persuasori occulti*, Einaudi, Torino 1980.

13 E. Canetti, *op. cit.*

vitù perpetua, i segni di questa fabbricazione visuale del reale, ritagliano nella cornice dell'esistenza lo squallore di grandi *pezzi di popolo* sottomessi alle mitologie dello Stato assistenziale. La fotografia differenzialista mostra ovunque i segni di pressione e di controllo sulle macerie istituzionali di un mondo esibito, falso, che si manifesta nel delirio produttivistico dell'utopia/Capitale dove ogni funzione è un dogma e ogni linguaggio una forza. L'immagine sporca, *diretta* del reale emerge nelle pieghe del gioco e nella prassi del disgusto. Articolazione delle differenze e risonanza della copia compongono la galleria dell'attualità audiovisuale. Gli apologeti della comunicazione di massa dominano il calore degli sguardi, congetturano la fanghiglia della cultura dell'orrido e abortiscono in fucilate i soggetti dello smascheramento e della transizione.

Così Friedrich Nietzsche: «Sogno un'associazione di uomini assoluti, che non conoscano alcun riguardo e vogliano essere chiamati *i distruttori*: essi applichino a tutti la misura della loro critica e si sacrificino alla verità. Tutto ciò che è sospetto e falso deve essere messo in luce! Non vogliamo costruire prematuramente, non sappiamo se mai potremo costruire e se non convenga piuttosto non costruire nulla. Ci sono dei pessimisti vigliacchi, rassegnati; non vogliamo essere di quelli»¹⁴. Differire è modificare la storia intorno a noi e noi stessi.

Nella fotografia di strada il carattere di negazione dell'esperienza scava profondo. La scrittura differenzialista dell'immagine liberata dalle sue tare di arrampicamento sociale si pone come strumento di ricerca e di azione nella totalità dei significati come ordine chiuso della comunicazione: nell'esercizio fantomatico delle democrazie spettacolarizzate e del controllo computerizzato, ogni rituale è un simulacro che organizza e domina eccezione e consenso.

14 Daniel Halévy, *Vita eroica di Nietzsche*, Ciarrapico 1983, p. 202.

La visione del mondo differenzialista, si realizza mentre si supera. Dichiara morta la forma come oracolo, dissimulazione della lingua dominante e incendia la logica combinata della facciata culturale. La volontà di differire è una forma di devianza. La percezione delle differenze è la presenza di memorie lucide che sbadigliano sull'iconografia del post-moderno e sulla smorfia esangue del sapere riciclato.

Come la scrittura fotografica differenzialista «non pretendiamo di far scuola; le scuole, le sette, le cappelle, le avanguardie e le retroguardie sono sempre degli alberi che, ridicoli nella loro crescita come nella loro caduta, schiacciano tutto ciò che di importante avviene»¹⁵ sul terreno sorgivo della resa dei conti, nelle parole d'ordine del tempo morto dell'organizzazione dei fini della società crepuscolare.

L'etica differenzialista nasce nella critica radicale del programma tecnologico e del produttivismo delirante che nella fase del capitalismo acuto impongono modelli di adorazione e soggezione allargata; «il *gioco delle differenze* comincia a prender forma davanti all'analisi con il suo luogo, la sua regola, la sua posta, i suoi rischi. Si tratta proprio di un *gioco*? Sì, ma fino a un certo punto, altrimenti il concetto della differenza avrebbe qualcosa di provvidenziale... Nel gioco c'è caso, pericolo, *chance*, ma anche pensiero e progetto. La gravita del giocatore supera lo spirito di pesantezza del non-gioco tanto quanto la frivolezza dei giochi che prestano rischi minori. Un gioco serio ha la gravita della tragedia»¹⁶. La sola grandezza alla quale la società dello spettacolo¹⁷ va incontro è quella del fallimento.

Differire significa cogliere le forche della storia nell'orinatoio dei segni commemorativi. Critica radicale dell'esistente dunque,

15 Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Rizoma*, Pratiche Editrice 1977, p. 64.

16 H. Lefèbvre, *Il manifesto differenzialista*, cit., p. 104.

17 G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit.

discorso fuori margine, linguaggio sul linguaggio dell'infamia, viaggio all'interno della realtà esibita formulata nella dottrina della rifrazione amplificata e, «viaggiare è utile, fa lavorare la fantasia. Tutto il resto è soltanto delusione e fatica. Questo nostro viaggio è interamente immaginario. Ecco la sua forza. Va dalla vita alla morte. Uomini, bestie, città e cose, tutto è inventato» per mostrare la realtà possibile. «E poi, tutti possono fare altrettanto. Basta chiudere gli occhi. È dall'altro lato della vita»¹⁸.

La scrittura fotografica differenzialista è genesi del concetto di superamento del sapere decorativo e del linguaggio seriale della spazzatura. L'immagine di strada è una preposizione della realtà. È la descrizione di uno stato di cose: «Come la descrizione descrive un oggetto secondo le proprietà esterne dell'oggetto, così la proposizione descrive la realtà secondo le proprietà interne della realtà.

La proposizione costruisce un mondo con l'aiuto di un'armatura logica, e perciò dalla proposizione si può vedere come si comporta tutto ciò che è logico, se la proposizione è vera. Da una proposizione falsa si possono *trarre conclusioni*. Comprendere una proposizione vuoi dire saper che accada se essa è vera»¹⁹. L'immagine *differenzialista* tratta di una gaia scienza di liberazione degli sguardi.

La *fotografia differenzialista* semina la critica radicale della società ammutolita, accecata dai mass-media, si sviluppa all'interno della vita corrente e contro ogni banalità di base o trame dei sacerdoti del consenso; muove alla conquista di un quotidiano che non è violenza né soggezione.

Ogni coscienza in processo nel valore d'uso del reale è una risposta alla politica della totalità e rivendica la memoria offesa della propria infanzia.

18 L.-F. Céline, *Viaggio al termine della notte*, Dall'Oglio 1980, p. 5.

19 L. Wittgenstein, *op. cit.*, p. 23.

13. DELLA FOTOGRAFIA SOCIALE

CONSIDERAZIONI INATTUALI SUL LINGUAGGIO
FOTOGRAFICO E CRITICA SITUAZIONISTA DEL
CONFORTORIO CULTURALE DELL'ETÀ MODERNA

I. *La società ecologica*

Considerazioni inattuali sull'uso sociale della fotografia

*Tutte le rivoluzioni della storia sono
cominciate senza capi, e, quando ne
hanno avuti, sono finite.*

Censor

L'uso sociale della fotografia è l'interrogazione della storia. Ovunque c'è repressione, ingiustizia e bisogno di libertà lì nasce la fotografia sociale.

America Latina, Africa, Cina, Unione Sovietica, Polonia... sono i luoghi dove l'utopia si contrappone al potere e qui si annunciano i prossimi rovesciamenti di prospettiva.

La deforestazione dell'Amazzonia, la cementificazione di intere civiltà, la desertificazione del pianeta sono intorno a noi e la battaglia ecologica è ormai un fatto culturale che riguarda una larga parte di umanità.

I problemi ecologici e i problemi sociali che investono l'intero pianeta, sono alle radici dell'attuale disarmonia tra umanità e natura e la sola possibilità di uscita dal dominio e dalla gerarchia è incamminarsi verso una società ecologica capace di misurare la quotidianità fuori dalle cifre del profitto. «L'immaginazione ha un posto importante accanto alla ragione... Il messaggio dell'ecologia sociale non è solo il messaggio di una società senza gerarchia e atteggiamenti gerarchici. È anche il messaggio di un'etica che attribuisce alla specie umana

in seno alla natura il compito di rendere l'evoluzione (sociale e naturale) pienamente consapevole e il più possibile libera, attraverso la capacità di far coincidere nel modo più razionale possibile le necessità umane e non-umane»¹. La società ecologica è il raggiungimento di una qualità dell'esistenza collettiva dove cittadini e ambiente convivono oltre le barriere ideologiche e i programmi del profitto. Qui ogni forma di autorità sarà sostituita da una comunità di gente libera nella quale nessun uomo sarà sfruttato da un altro uomo.

Libertà e democrazia diretta sono i percorsi da affrontare. Nella società ecologica ogni cittadino è libero di partecipare alla vita relazionale della comunità; ha la libertà di essere protagonista delle scelte collettive, ma non ha l'obbligo! e neppure il bisogno di farlo. «La libertà non consiste nel «numero» di persone che scelgono di partecipare ai processi decisionali, ma nel fatto che esse hanno l'inalienabile possibilità di farlo, di «scegliere» se decidere o non decidere su questioni di pubblico interesse»². La società ecologica è tutto quanto si aggrega e si oppone all'imbecillità dello sviluppo distruttivo.

Occorre equilibrare l'avanguardia dell'ambiente con l'avanguardia tecnologica. La società ecologica vuol dire il raggiungimento e il godimento della democrazia vissuta come controllo diretto dei cittadini. Un vissuto di culture diverse che deve partire dalle scuole, dalle fabbriche, dalla gente insomma... che non privilegi la centralità istituzionale né quella economicistica. L'ambiente si protegge educando all'ambiente. Si tratta di uscire dalle stanze del potere per entrare nella quotidianità di tutti. Di lavorare per una cultura di solidarietà collettiva contro una cultura di morte.

Ovunque la problematica ambientalista diventa politica. Ma i tempi della politica non sono i tempi dell'avanguardia

1 Murray Bookchin, *Per una società ecologica*, Elèuthera. Milano 1989, p. 221.

2 M. Bookchin, *L'ecologia della libertà*, Antistato, Milano 1984, p. 493.

ambientale. I tempi della politica sono i tempi del consenso elettorale. Sull'emergenza ambientale, la classe politica è più arretrata dell'opinione pubblica. L'ecologia sociale è il valore d'uso di tutte le armi culturali che l'uomo scopre nel momento che si affranca con altri uomini e lavora al disvelamento della società dell'apparenza.

I gruppi politici e finanziari che amministrano i Paesi meglio attrezzati si addossano al termine «sviluppo durevole» e sotto la spinta di un colonialismo armato affondano le nazioni più deboli con il terrorismo della Borsa (il debito estero per i paesi sottosviluppati, finanziato dalla Banca Mondiale e dal Fondo Monetario Internazionale, è ormai oltre i mille miliardi di dollari Usa....) e con le guerre di esportazione. Occorre interrompere i privilegi dei privilegiati con ogni mezzo.

L'inquinamento dell'aria, dell'acqua, del suolo, il buco dell'ozono, l'effetto-serra, la deforestazione, la desertificazione della Terra, la scomparsa di molte specie viventi... non sono più segnali preoccupanti lanciati da pochi inguaribili ambientalisti, ma rappresentano la minaccia di morte per la vita di tutti.

Il riscatto della memoria collettiva dai crimini non solo ambientali, passa attraverso la conquista della società disinquinata. La fotografia sociale è appunto un mezzo per andare a conoscere per capire. Informare per sbagliare di meno. Un'immagine vale più di mille parole e «una civiltà senza memoria è una civiltà senza domani».³

La fotografia si offre alla fotografia come linguaggio della dipendenza o graffito della disobbedienza. Ci sarà sempre una traccia lì, sulla frontiera del sogno e della surrealtà incendiate di presenze fuori della storia, a testimoniare la conoscenza del

3 Giovannangelo Camporeale, *Etruria mineraria*, Regione Toscana/Electa 1985, pubblicità Fiat, terza di copertina.

primo fuoco e dell'incendio che ha dissolto in fumo e cenere il vecchio e il nuovo testamento della modernità comunicazionale. Tutto questo si ri/legge in una cultura di sopravvivenza che cerca di contrapporsi allo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo. E all'interno della società dello spettacolo integrato, come nel West, quando la leggenda è migliore della realtà... si fotografa la leggenda⁴. Ovunque la fotografia cessa di essere merce, lì si ha il trionfo dell'impossibile realizzato.

II. *Dentro la fotografia*

Devo difendere quella quantità gigantesca di tenerezza disperata che ho ricevuto, con il mondo, al momento della mia nascita.

Pier Paolo Pasolini

La fotografia non è solo l'arte dell'effimero mercantile, della propaganda politica o religiosa. La funzione della fotografia è di insegnarci che la mondanità dell'arte, le truccherie del politico o la fanghiglia della Chiesa sono morte.

L'uso sociale della fotografia è un incominciamento, l'insinuazione degli sguardi dentro una quotidianità mortificata nelle catene delle convenzioni.

Ovunque la fotografia sociale esprime i turbamenti della rappresentazione, i segni della differenza, la crisi e le smagliature di un ordine. Qui come altrove (in altre in/discipline este-

4 Détournement del dialogo nel film di John Ford, *L'uomo che uccise Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, 1962): «Quando nel West la leggenda è migliore della realtà si scrive la leggenda».

tiche/comunicative), «la voce retorica scopre la trasgressione dell'Antitesi, il varco del muro dei contrari, l'abolizione della differenza. La via della castrazione propriamente detta scopre il vuoto pandemico del desiderio, il crollo della catena creativa (corpi e opere). La via economica scopre il dissolversi di ogni moneta ingannevole. Oro vuoto, senza origine, senza odore, che non è più indizio ma segno, racconto corroso dalla storia che esso trasporta»⁵. Nel gioco figurale delle ambiguità (non solo fotografiche) la circolazione sregolata dei segni, delle passioni, delle abiure trasgredisce il fascio delle regole e il quotidiano guarda in faccia l'esplosione della catastrofe collettiva.

Il dinamitardo di tutte le morali, Friedrich W. Nietzsche, ci avvertiva: «Non fiutiamo ancora il lezzo della divina putrefazione? Anche gli dei si decompongono! Dio è morto! Dio resta morto! E noi lo abbiamo ucciso!»⁶.

Ed è dentro questa etica iconoclastica che affrontiamo il proibito con il coraggio di una nuova coscienza sociale, che insorgiamo a rompere i limiti di una cultura della genuflessione e dell'imbroglio, che seminiamo il vento della deterritorialità del segno per andare a raccogliere la tempesta delle passioni, finalmente realizzate, dell'immaginario libertario.

Per maestri di vita come Michail A. Bakunin, la *libertà come principio comunitario* si contrappone a ogni forma di autorità; si tratta di «non governare gli uomini, ma amministrare le cose». Essere liberi non è nulla se una grande parte dell'umanità è sottomessa e soffre fame e galera. Ogni legge, ogni feticcio, ogni trattato è una violazione della libertà. «Chi ama la libertà e ha accettato in sé, definitivamente, l'idea che l'uomo sarà libero quando lo sarà la società, ma che la società della libertà può essere creata soltanto da uomini interiormente libe-

5 Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1981, p. 194.

6 F.W. Nietzsche: citazione a memoria.

ri, comincerà da se stesso e nel suo ambiente l'opera di liberazione. Egli non sarà lo schiavo di nessuno e saprà che non è schiavo soltanto colui che non vuole più essere padrone di nessuno. È libero l'uomo che lascia a tutti gli uomini la libertà e sarà libera la società che vivrà nell'uguaglianza del cameratismo e nella libertà»⁷.

La società di re senza servi si poggia sul raggiungimento della democrazia diretta che sostituisce la democrazia rappresentativa con l'affrancamento e la federazione delle differenze nella *vita adiva*, dove l'uguaglianza politica mantiene la diversità sociale⁸. L'idea radicale di libertà vuoi dire né dominare né essere dominati.

La rete degli apparati istituzionali appronta dispositivi di controllo, coercizione, ammaestramento al consenso che richiedono la complicità o l'inclinazione a servire di larghe fasce di popolo. «Non possiamo accettare le spiegazioni teoriche dell'assoggettamento delle masse a partire da chissà quale inganno ideologico o passione masochista collettiva. Il capitalismo si impadronisce degli esseri umani dall'interno»⁹.

7 Erich Mühsam, *Ascona, Monte Verità e Schegge*, l'«Affranchi», Bellinzona 1989, p. 109.

8 Per approfondire questo concetto di democrazia diretta, teoria libertaria dell'azione nell'epoca del conformismo sociale, si veda *Vita activa. La condizione umana*, di Hannah Arendt, Bompiani, Milano 1989; più precisamente il cap. I e il cap. V, p. 146, dove si legge: «Ciò che mina dapprima, e poi distrugge le comunità politiche è la perdita di potere e la definitiva impotenza; e il potere non può essere accumulato e tenuto in serbo per i casi di emergenza, come gli strumenti della violenza, ma esiste solo nel suo essere in atto. Dove il potere non è attualizzato, si dissolve, e la storia insegna fin troppo bene che le più grandi ricchezze materiali non possono compensare quella perdita. Il potere è realizzato solo dove le parole e azioni si sostengono a vicenda, dove le parole non sono vuote e i gesti non sono brutali, dove le parole non sono usate per nascondere le intenzioni ma per rivelare la realtà, e i gesti non sono usati per violare e distruggere, ma per stabilire relazioni e creare nuove realtà».

9 Félix Guattari, *Il capitale mondiale integrato*, Cappelli, Bologna 1982, p. 51.

La società informatizzata è un contenitore di segni che figura, disperde, attiva, recupera, trasforma, stratifica... la condizione quotidiana. Tutto si dipana nei processi di enunciazioni culturali, politici, religiosi... gli scenari del pregiudizio e della banalità violentano tutto quanto è atonale alla lingua... ciò che è diverso è la trasgressione, la minaccia... interroga mentalità e comportamenti... provoca paura e disorientamento... è insomma l'anomalia che scardina le corazze del conforme, annuncia nuove spiagge dell'utopia possibile e modi diversi di abitare la vita.

III. *La deterritorialità fotografica*

Ai trasformisti della civiltà dello spettacolo, preferiamo gli insorti del desiderio di vivere senza catene né simulacri.

Huckleberry Finn

L'uso sociale della fotografia è una mistificazione. Ci son fior di libri a testimoniare che la fotografia museale è entrata nel grande giro mercantile e ormai le disquisizioni sull'immagine fotografica come arte nobile sono corpose quanto inutili. Illustri saggisti come Peter Galassi¹⁰, Helmut Gernsheim¹¹ o vecchi orsi della *critica barricadera*¹² alla Ando Gilardi presenziano il mercato delle lobbies iconografiche e nel mazzo di una storiografia dell'ovvio e dell'ottuso sono divenuti maestri in risposte definitive alle domande senza risposta che i rove-

10 Peter Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati-Boringhieri, Torino 1989.

11 Helmut Gernsheim, *Storia della fotografia*, Electa, Milano 1987.

12 Ando Gilardi, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, cit.

sciamenti di prospettiva delle contingenze generazionali pongono come raggiungimento della società liberata dalla tirannia dei valori riciclati.

La fotografia è un linguaggio, una riflessione teorica/pratica sulla realtà governata e ingovernabile. «L'importanza della fotografia non risiede soltanto nel fatto che è una creazione, ma soprattutto nel fatto che è uno dei mezzi più efficaci per plasmare le nostre idee e influire sul nostro comportamento»¹³. È questa armatura pedagogica che deve essere fatta saltare. Non si tratta di democratizzare la fotografia con la riproducibilità del segno e la perdita dell'aura artistica alla maniera di Walter Benjamin¹⁴ o, peggio ancora, di riconoscere la serialità dell'immagine come la fine del gaze-bo espressivo riservato a pochi potentati. La riproducibilità come moltiplicazione dell'immagine è anche la riproducibilità del consumo, infatti, «non moltiplica l'immagine prodotta anzi, e al contrario, la rende apparentemente indivisa e singola. La civiltà del consumo riproduce il rituale del comportamento e stabilisce che cosa si deve fotografare di questi comportamenti»¹⁵. Dappertutto e in ogni epoca l'uso sociale della fotografia muta con la pelle della storia.

La moltiplicazione dei segni audiovisivi, l'allargamento della cultura a chiunque volesse conoscere per capire... non ha significato la crescita delle coscienze e ancora una volta si è potuto vedere che l'educazione culturale più libera della quale ognuno può godere è l'assenza di qualsiasi educazione. Il solo modo per mettere a tacere gli insorti del desiderio di vivere senza catene né simulacri, sono le fucilate¹⁶.

13 Gisèle Freund, *Fotografia e società*, cit., p. 5.

14 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit..

15 Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, cit., p. 21.

16 *Détournement* della metafora di Gustave Flaubert, nel *Dizionario delle idee comuni*, a cura di Michele Rago, alla voce «Fucilate: unico modo per mettere a tacere i parigini», Sansoni, Firenze 1988, p. 49.

I ribelli del «Maggio cinese» hanno aperto una strada verso la conquista della libertà, della democrazia e hanno invece decretato la morte delle burocrazie del «comunismo» di Stato in Cina e nel mondo. Quando lo Stato fa uso delle armi per giustificare il proprio potere, in quel momento mostra anche tutta la sua debolezza. La «Primavera di Pechino» è un esempio di fratellanza, solidarietà e richiesta di democrazia diretta, messa in liquidazione delle ideologie del terrore e dei terroristi del profitto... Solo in una società libertaria la libertà di ciascuno sarà la libertà di tutti¹⁷.

In principio... la scoperta del dagherrotipo sembrò allargare i territori della fotografia e l'archivio della memoria collettiva. Si moltiplicarono anche le forche ideologiche e le categorie sociali. I *reietti della libertà* e i *cospiratori dell'uguaglianza* furono infatti inchiodati con la fotografia nelle fosse comuni della storia¹⁸.

17 «Caro padre, cara madre, per favore non siate tristi. Cari zii, care zie non vi si spezzi il cuore mentre diciamo addio alla vita. Abbiamo una sola speranza: che questo permetta a tutti di vivere in un mondo migliore. Abbiamo una sola preghiera: non dimenticate che non è assolutamente la morte quello per cui stiamo lottando. La democrazia non è affare che riguarda poche persone. La battaglia democratica non può essere vinta da una singola generazione».

Da una lettera di alcuni studenti cinesi della piazza Tiananmen condannati a morte (dal *Notiziario DP*, 16 giugno 1989). I fucili della burocrazia cinese non sono comunque riusciti a fermare le mani nude degli studenti, degli operai, di larghi settori di popolo che anche nella Cina odierna continuano a chiedere libertà e democrazia, come non vi sono riusciti i boia del «comunismo reale» e dello stalinismo, pur essendosi macchiati le mani del sangue degli insorti di Kronštadt, degli anarchici spagnoli, dei ribelli ungheresi, dei dissidenti polacchi, cecoslovacchi... di tutti coloro che hanno lottato e lottano per un sistema sociale di reale libertà e non vogliono che un Comitato Centrale dica loro cosa è il bene e cosa è il male.

18 La fotografia è subito al servizio del potere. Alla metà dell'Ottocento è già delazione, menzogna, strumento di consenso e di paura. Basta vedere i notevoli

Nel 1839 *La Revue française* scriveva: «Vedremo presto le belle stampe, che una volta si trovavano soltanto nei saloni dei ricchi collezionisti, ornare persino l'umile dimora dell'operaio e del contadino»¹⁹. Una pagliacciata sentimentale. Forse non è del tutto blasfemo il grido di Baudelaire - la fotografia come «vendetta imbecille sull'arte», anche perché *l'arte degli imbecilli* è sempre stata sistemata nelle vetrine della società dello spettacolo.

Un esempio per tutti. La celebre immagine di Alfred Stieglitz, «The Steerage» («Il ponte di terza classe», 1907). La fotografia di Stieglitz, considerata da molti il capolavoro della fotografia americana, mostra un agglomerato di emigranti ammassati in *terza classe* osservati con curiosità e una punta di sdegno dalla gente dabbene di *prima classe*, divisi da una bianca passerella ornata di catene. Stieglitz coglie il momento... dal ponte di prima classe. Non si mescola con i pidocchi, la fame e la paura della gente coperta di stracci sul ponte e in fondo alla stiva.

A Stieglitz non interessavano affatto quei corpi buttati nella storia come avanzi di umanità, ma è l'esaltazione cubi-

li ritratti di fotografia giudiziaria dei briganti Giuseppe Petrella, Cosimo Mazzeo detto «Pizzichicelo», Giuseppe Nenton, Giuseppe La Patina, Notar Francesco, Gaetano Manzo, Giorgio Palmisano, Vincenzo Spinelli, Vito La Bella, Gioseffi «Caporal» Teodoro, Giuseppe Schiavone, Nunzio Tamburrini e delle brigantesse Reginalda Cariello, Arcangela Cotugno, Maria Lucia Nella, Michelina De Cesare, Marianna Petulli... prima la fotografia... poi la fucilazione. Questo s'intende, per rendere maggiori servizi alla società tutta. Il massacro dei comunardi, degli insorti dell'uguaglianza nel giugno 1871, fu eseguito dai poliziotti dell'ordine con in mano le foto di gruppo dei giorni della rivoluzione. Anche nella Russia staliniana, nell'Ungheria del 1956, in Sudafrica negli anni dell'Apartheid... e dovunque c'è repressione, discriminazione, ingiustizia... lì la fotografia è contenitore pedagogico dell'ordine costituito e introduzione/riproduzione del «migliore dei mondi possibili».

19 *Fotografia e società*, cit, p. 28

sta e futurista delle forme, delle geometrie che andava cercando. Per questo maestro dell'effimero e del mondano d'avanguardia (non solo fotografica), «Il ponte di terza classe» rappresenta «una paglietta rotonda, la bocca d'aria che pende a sinistra, la scala che sale a destra, la passerella bianca con la sua ringhiera di catenelle arrotondate, un paio di bretelle bianche incrociate sulla schiena d'un uomo sul ponte inferiore, la forma tondeggiante delle macchine di ferro, un albero che si slancia verso il cielo, tagliandolo a triangolo... Ho visto un'immagine di forme e, sotteso a questa, il sentimento che avevo nella vita»²⁰.

Ogni miseria ha il suo spettacolo. «Il ponte di terza classe» è la pietra tombale della fotografia sociale. Dentro un'estetica della spazzatura, Stieglitz e i suoi emulatori riconoscono il regno dell'arte come apologia della società affluente. Gli sputi della storia ficcano le loro opere nel posto che si meritano: la pattumiera.

Si può comprendere solo ciò che ci ha ferito. Provocato dolore. Dilatare gli orizzonti delle immagini è mostrare che il deserto cresce. La desolazione di un'umanità amputata del diritto di esistere senza barriere razziali, guinzagli ideologici o seduzioni mercantili risiede nell'atto di disobbedire. Nell'azione che ci fa liberi. E la libertà è un'epifania. La presenza di un'assenza che ci lega all'utopia concreta della società senza inganni.

20 Jean-Claude Lemagny-Andre Rouillé, *Storia della fotografia*, Sansoni, Firenze 1988, p. 106.

IV. *Il dopostoria della fotografia*

Quello che seduce nel Comunismo, il super-vantaggio per dirla tutta, è che un giorno di questi ci smaschera l'Uomo, finalmente! Gli toglie di dosso le «scuse». Sono secoli che ci prende per il culo, lui: gli istinti, le sofferenze, le intenzioni mirifiche... Che ci fa sognare per il gusto di sognare... Impossibile sapere fino a che punto riesce a imbrogliarci, il coglione!

Louis-Ferdinand Céline

Dentro un'etica della separazione e della deterritorialità culturale (non solo della scrittura fotografica) si agitano turbolenze generazionali che combattono per raggiungere una società multirazziale. «La lotta degli sfruttati in tutto il mondo è quella contro un'esistenza priva di senso e prospettiva in un sistema che spinge la maggioranza degli uomini nella più profonda miseria materiale e morale, che lascia morire di fame milioni di uomini, perché sono divenuti superflui per la sua produzione di profitto... In Africa, America Latina e Asia, ovunque dicono: «pane, libertà e dignità». Sono lotte in cui l'obiettivo di distruggere il dominio dell'imperialismo sui popoli e di costruire una società umana è legato allo scopo di imporre qui e ora cambiamenti, che sono necessari alla sopravvivenza degli uomini»²¹. La fotografia è uno strumento, un *piè de porco* che mette a fuoco gli incensi della politica (o della fede) e le forche della storia.

Uso sociale della fotografia significa scippare il reale dietro la facciata dell'informazione filtrata e controllata dalle grandi stanze del potere economico. Un esempio ci viene da due servizi apparsi su un supplemento de *la Repubblica*, in cui le immagini

21 Eva Haule (prigioniera politica della Raf al processo di Stammheim aprile-maggio 1988), in *Controinformazione Internazionale*, n. 0, marzo 1989, p. 29.

del massacro di piazza Tienanmen vanno ben oltre il «diritto di cronaca»²², esprimendo il crollo di un sogno di libertà e democrazia. Anche le fotografie di Caio Garrubba *sull'alba della democrazia* in Polonia (*ibid.*, pp. 67-74) tagliano via ogni intenzionalità cronachistica e dicono che nessuno può regnare a lungo con l'ideologia del carro armato.

Sotto la tirannide gli uomini sono morti ma non lo saranno a lungo. Ogni volta che il servo prende coscienza della propria schiavitù comincia a lavorare per la sua liberazione. A lottare per divenire padrone della propria dignità e del proprio destino. La caduta del muro di Berlino segna la fine del terrore stalinista in Unione Sovietica e nel mondo... e le sue immagini sono ormai entrate negli album di famiglia e nell'immaginario liberato delle giovani generazioni... le ingiustizie uccise spargono ovunque i veleni della propria decomposizione.

Come nel passato, il potere induce il popolo a obbedire alle leggi con la minaccia di castighi o la promessa di premi: «mezzi tutti che non sono adatti a dare scienza, ma soltanto a ridurre all'obbedienza»²³. I custodi della lebbra culturale sono ormai parte dell'immaginario collettivo e solo alla periferia della paura la bava della libertà irrompe nella storia. Ogni fotografia è una lama nel cuore del feticcio, del mito, della ragione amministrata o non è niente.

L'uso sociale della fotografia è togliere il lutto alla vita quotidiana, détournare l'impotenza della cultura nel deragliamento delle passioni. È una *teoria del rifiuto*, una *pratica della separazione*, un *laboratorio di tessitori* che operano smagliature e devianze all'interno dei territori pubblici. È la *critica radicale* che autorizza tutte le varianti e raffigura in tutti i linguaggi audiovisuali il progetto di liquidazione della vecchia società.

22 *Il Venerdì di Repubblica*, n. 77, 16 giugno 1989, pp. 66-7.

23 B. Spinoza, *La libertà di pensiero*, Universale Economica 1949, p. 30.

14. LA FOTOGRAFIA PROIBITA

L'IMMAGINARIO LIBERATO E LA CULTURA DEL SOSPETTO

*...tra il grigio delle pecore si celano i lupi,
vale a dire quegli esseri che non hanno
dimenticato che cos'è la libertà. E soltan-
to quei lupi sono forti in se stessi, c'è
anche il rischio che, un brutto giorno, essi
trasmettano le loro qualità alla massa e
che il gregge si trasformi in branco. È que-
sto l'incubo dei potenti.*

Ernst Jünger

La fotografia proibita è l'accumulazione, la sperimentazione, l'insolenza del «valore d'uso» delle conoscenze, delle tecniche e del *détournement* della memoria sociale. È una scrittura radicale del dissenso in atto che si oppone a tutte le pedagogie dell'effimero e ai filamenti dell'eloquio mercantile... Il clamore della modernità quantifica l'esistenza di tutti... la fotografia proibita disvela qui e dappertutto la banalità dell'ordinario e lo straordinario della «diversità». Al fondo di ogni immagine c'è l'inizio di qualcosa che non ha fine... la distruzione dell'intolleranza compiaciuta della giustizia segnata dalla scure del boia. I miracoli e le promesse sono «roba» destinata ai poveri... dietro la celebrazione delle icone di ogni genere si celano i divoratori della parola e i gendarmi dei sogni... dalla rabbia del silenzio emergeranno un giorno i congiurati dell'intelligenza che al posto dei forni crematori della politica, della fede, della merce metteranno dei giardini per giocare a «mosca cieca».

La fotografia mercantile non si è limitata a interpretare il mondo in modi diversi (secondo il vizzo tutto marxiano di vedere i cattivi solo da una parte...), ma a colpi di manifesti, martirologi, resurrezioni e altre truccherie della mondanità... la

fotografia corrente è andata a rappresentare un'iconografia dell'ovvio e dell'ottuso, complice e corresponsabile dell'indigenza e la disuguaglianza concertati nei quali versa una grande parte di umanità... le tracce dell'avvenire risplendono sul mare morto degli spacciatori di felicità compromessa al giogo del consenso... Dissidenza e squartamento della parola, del verbo, del limite assoluto dissolvono secoli di libertà annegate nella soggezione... si oppongono al suicidio generalizzato. Chiunque parla il linguaggio del Palazzo è estraneo al vissuto... più ancora, è estraneo anche a se stesso.

La fotografia proibita è una risposta, l'interrogazione, un'arma del dissidio che manifesta la propria opinione di fronte ai tribunali della storia... che come sappiamo (da Hegel, mi pare)... si alza sempre al crepuscolo ed è fradicia di bagni di sangue degli indifesi di ogni razza... Questa scrittura corsara denuncia i «favoreggiamenti del bello» per avvelenare i pozzi dei saperi dominanti. La radicalità visuale che figura, non nega ciò che ha di fronte ma lo rifiuta con la sua interpretazione. «Automobili, bombe e film tengono insieme il tutto finché il loro elemento livellatore si ripercuote nell'ingiustizia stessa a cui serviva»¹.

Nei cenacoli della cultura del sospetto... il deserto cresce. I generi sono soltanto gabbie per imprigionare le idee... ogni linguaggio è buono o cattivo... quello che conta è lo stile... ogni momento storico scopre uno stile... il passato è un cadavere che non deve essere dissepellito... altrimenti è l'imbalsamazione di ogni forma espressiva... occorre evitare di divenire oggetto da museo, da fiera, da presenzialità... ma capire le turbolenze, i fermenti, i dissidi del proprio tempo e aprirsi alle asperità della vita... conoscersi per conoscere gli altri.

1 Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 131.

Il linguaggio della fotografia proibita è il *détournement* di tutte le forme di comunicazione. Appropriazione e riorientamento di ogni estetica/scrittura visuale che sopprime le gerarchie, le classificazioni della cultura e rovescia l'immaginario sociale oltre la rappresentazione della merce². Il *détournement* della fotografia radicale esprime nuove forme d'azione nella politica, nell'arte, nella vita quotidiana... secondo le aspirazioni degli anarchici, dei surrealisti, dei situazionisti... che hanno contrapposto al consumo passivo e spettacolare della società alienata e compromessa, la critica radicale e la creatività liberata come progetto di sovranità di tutti gli uomini sulla propria storia³. L'ebollizione del dubbio trascolora i fanatismi dello straordinario come carattere dell'Arte irripetibile»... La fotografia radicale è uno strumento di verità (anche brutale...) che può essere usato da molte mani... ma non da certi fotografi. La radicalità visuale è un atteggiamento, un comportamento, una morale in azione che fruga nelle ferite delle convenzioni e provoca dissanguamenti del prestabilito.

La *fotografia differenzialista, situazionista* o della *radicalità visuale* at/traversa l'intera storia delle immagini... In principio Atget, Lewis, Riis, Sander, Bellocq, Weege... poi Modotti, Arbus, Frank, Cartier-Bresson, Vishniac, Magubane...

2 Qui la nozione di *détournement* non equivale a quanto è stato scritto da Gianni-Emilio Simonetti in *Attraverso l'arte, pratica politica, pagare il '68*, di Lea Vergine (Arcana, Roma 1976, p. 38), e cioè che «*détournement* è la chiarezza distinta del suo oggetto... La chiarezza, come accadimento della struttura investigativa (come proiezione del vissuto nel presente)». Noi usiamo *détournement* come intrusione, saccheggio, grimaldello linguistico di una situazione estetica che viene spossessata dei suoi percorsi originari e riorientata verso altri indirizzi della comunicazione... Non si tratta di scoprire nell'assalto al cielo della cultura, anche la coscienza della propria condizione di miseria, ma di disvelare (e devalorizzare) alle radici la miseria della cultura.

3 Guy Debord, *I situazionisti e le nuove forme d'azione nella politica e nell'arte*, Nautilus, Torino 1990.

e ancora certi irrecuperabili randagi della devianza, cospiratori dell'iconografia del fondo che sull'orlo dell'indicibile hanno raccontato i limiti del dolore, dragato pagine di vita quotidiana e annunciato l'incoscienza e la catastrofe della società dello spettacolo⁴. La maggior parte della fotografia moderna è riconducibile a un crimine perpetrato contro l'intera umanità.

Fotografia della sovversione non sospetta è tutta quella che definisce la temporalità in uno sguardo. L'istante che si spalanca sulla miseria dello spettacolo integrato che è il vero oppio dei popoli. È il fiato insolente della verità che soffia la propria rabbia contro le menzogne dell'irreggimentato e i ceppi del terrore... che sono poi tutte le forme di idolatria... Dio, Patria, Esercito insomma... Sempre la stessa sozzura... questa fotografia disperata esprime l'impazienza dell'inconoscibile nella distruzione del permesso... è il potlatch eretico che sostituisce il dono-sacrificio al ludico e all'insorgenza dei sogni: «la stupidità non nasce da una mancanza di intelligenza, come credono gli imbecilli, ma comincia con la rinuncia, con l'abbandono di sé...»⁵. Le buone fotografie sono quelle che at/traversano i destini dei popoli e decifrano i modelli di assoggettamento o/e le schegge di ribellione.

La *fotografia anarca* o proibita assume il diritto di avere diritti. La libertà di dire no! Non appartiene agli steccati dell'ordine né s'intruppa in movimenti artistici dell'avanguardia... come il Ribelle jungeriano, «è il singolo, l'uomo concreto che

4 Guy Debord, *La società dello spettacolo*, a cura di P. Stanziale, Massari ed., cit., p. 58: «Lo spettacolo è il momento in cui la merce è pervenuta all'occupazione totale della vita sociale. Non solo il rapporto con la merce è visibile, ma non si vede altro che quello: il mondo che si vede è il suo mondo. La produzione economica moderna estende la propria dittatura estensivamente e intensivamente».

5 Raoul Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, a cura di Pasquale Stanziale, Massari ed., Bolsena 2004, p. 277.

agisce nel caso concreto, per sapere che cosa sia giusto, non gli servono teorie, né leggi escogitate da qualche giurista di partito. Il Ribelle attinge alle fonti della moralità ancora non disperse nei canali delle istituzioni»⁶.

Questo linguaggio fotografico è appunto la coscienza del singolo che balza in piedi e contro i letamai relazionali della condizione post-moderna. A un'estetica dello spavento oppone un'etica della separazione... l'assassinio è leggibile ovunque e anche i più accorti non si sottraggono al vaniloquio⁷. La sabbia del mercato copre molte interrogazioni... il mondo finisce in un gesto dove la trasparenza è impietosa e carica di sprovvedutezze significanti... ogni merce è un'ostia che pacifica la stupidità spettacolarizzata nella richiesta di morte della soggettività... la grafite che resta (addosso a ciascuno) è pestifera come acqua incatramata senza rimedio.

Storici, critici, fotografi, galleristi corrotti... trasfigurano la fotografia nei limiti della fatalità e del delirio e giustificano tutto... anche i lebbrosari patinati dell'industria... In cambio dell'immortalità danno la noia e la mortificazione... ma «l'eternità è un marciume inestinguibile e Dio un cadavere sul quale l'uomo si abbandona»⁸ per non ritrovarsi mai più. I confini tra obbedienza e tirannia si stringono attorno ai «senzastoria» e ovunque predazione e dominio stabiliscono le regole del gioco.

6 Ernst Jünger, *Trattato del ribelle*, Adelphi, Milano 1990, p. 114.

7 La pubblicità ha scoperto gli spot d'autore e Woody Allen ne ha girati alcuni per la campagna «Coop 1991». Nel *dépliant* informativo dice: «Quelli della Coop sono valori in perfetta sintonia con i miei ideali... non lo avrei mai fatto se il prodotto... non rispecchiasse le mie stesse opinioni etiche e di sostanza... dedico un'attenzione particolare ai valori di conservazione e di qualità dei prodotti... sono contrario all'uso dei pesticidi e valuto di fondamentale importanza, per una dieta corretta, i cibi naturali». Intere famiglie sapranno dunque in quale chiesa del consumo i veleni dell'uomo sono meno dannosi.

8 E.M.Cioran, *Lacrime e santi*, Adelphi, Milano 1990, p. 65.

Dappertutto la minoranza ricca dell'umanità continua a sotto-mettere il Sud del mondo... ma da ogni angolo del pianeta i dannati e i mansueti stanno alzando lo sguardo... «si distrugge una civiltà soltanto quando si distruggono i suoi dèi»⁹... Niente potrà impedire ai popoli di raggiungere una società dell'arcobaleno (multi-etnica) più giusta, più libera, più umana.

Muoversi nelle grigie del reale significa disfarsi delle proprie paure e delle cattive speranze... smascherare i valori falsi di un'epoca... situare nel dentro della rete sociale provocazioni e deterritorialità del costume, sabotare l'incontrastato e fare dell'insensatezza del vero il braciere dove gettare l'aristocrazia dell'enfasi e la pratica del doppio gioco... gli aspersori della mondanità sono tutti affittati e l'indecenza alberga tra gli sciamani legittimati dalla semiosfera (Jurij Lotman)¹⁰ che ammorba l'era della società massmediatica (Félix Guattari)¹¹. Violare i misteri dei potenti significa anticipare la loro caduta. I «muri del comunismo» sono franati perché la menzogna, la tirannia, l'assassinio non possono sopprimere a lungo le idee di libertà, di fraternità, di solidarietà che gli uomini portano addosso... perfino la Bibbia a volte dice cose sensate; «Guai a chi edifica la sua casa senza giustizia e i piani superiori senza diritti»¹². Anche le piazze Tiananmen risorgeranno e faranno saltare gli ultimi insulti del terrore stalinista... la più spietata macchina di repressione (insieme alla «santa inquisizione» della Chiesa) che l'uomo abbia costruito contro l'uomo¹³...

9 E.M.Cioran, *Il funesto demiurgo*, Adelphi, Milano 1987, p. 39.

10 Jurij M. Lotman-Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, cit.

11 Félix Guattari, *Le tre ecologie*, Sonda, Torino 1991.

12 Citazione a memoria.

13 *Dialoghi del terrore, i processi ai comunisti italiani in Unione Sovietica 1930-1940*, a cura di Francesco Bigazzi e Giancarlo Lehner, Ponte alle Grazie, Firenze 1991. Notazione: la filosofia della delazione, la pratica dei carcerieri della libertà, la spietatezza di assassini di professione... sono alla base dei regimi stalinisti di tutto il mondo. Negli anni '30 e '40, i massimi dirigenti del Partito comu-

Il delirio prolungato della civiltà delle macchine dissimula il caos in cieli di cartone hollywoodiano e lune virtuali... si oscilla tra la mistica del niente e l'apoteosi del vuoto... una demenza accettata da tutti... che i produttori di ordine affastellano sui crinali della quotidianità offesa. Contro l'immodificabilità dei potenti deborda il pensiero dell'esilio... che abolisce l'indifferenza e irrompe come evento devastante nell'ordine delle prevedibilità... discorso trasversale che apre la coscienza dell'essere contro i persecutori della ragione... Il libro di Giobbe ci avverte che «La compagnia di un empio è solitudine/ Il fuoco mangia le tende dell'oppressione/ Chi è gravido di empietà/ Chi nel suo ventre raggruma menzogna/ partorirà sciagura»¹⁴. Quando la storia rabbrivisce di orrori, i ragazzi tirano i sassi.

Crisi della modernità e fotografia dell'esilio e dell'abbordaggio sono le tematiche affrontate dai seminatori della discordia... dai profanatori delle divinità... dai sabotatori della seduzione qui ogni conoscenza si iscrive nella soggettività della ragione che si contrappone all'approssimazione dell'esistenza... Nell'età

nista italiano si sono distinti come scannatori di anarchici, comunisti libertari, trozkisti, dissidenti del regime sovietico (una tirannia tenuta in piedi con oltre otto milioni di persone ammazzati in nome del popolo e per la «dittatura del proletariato») e hanno fatto uccidere (o eliminare nei campi di concentramento della Siberia) dalla polizia politica sovietica (Kgb) migliaia di «compagni di strada». Palmiro Togliatti, Luigi Longo, Ilio Barontini, Celeste Negarville, Giancarlo Pajetta, Antonio Roasio, Paolo Robotti, Vittorio Vidali, Giuseppe Berti, Giuseppe Dozza, Mario Montagnana, Ottavio Pastore, Pietro Secchia, Luigi Amadesi, Rigoletto Martini, Giovanni Germanetto... sono fra coloro che si sono sporcati le mani di sangue di uomini ritenuti colpevoli di non vedere il mondo sovietico come modello di fraternità, di solidarietà e di uguaglianza che Togliatti e i suoi accolti sbandieravano... La storia ha mostrato la vera faccia di questi burocrati della politica e i crimini che sono stati capaci di ordire contro milioni di persone che veramente credevano e speravano in una società diversa...

14 Guido Ceronetti (a cura di), *Il libro di Giobbe*, Adelphi, Milano 1988, p. 73.

dell'indigenza (Martin Heidegger)¹⁵ il pensiero dell'esilio si configura in «un modo di riflettere che proprio nella privazione di un centro, nella rinuncia all'intenzione appropriante che fino ad ora ha mosso la cultura occidentale, vede nuove possibilità»¹⁶ di riscoprire dinamiche e percorsi di un nuovo umanesimo... «La gran pulizia? Questione di mesi! Questione di giorni!... è facile buttar per aria tutto! Lo scannamento della classe al completo! Si sfondano solo porte aperte, e per di più tarlate! Fucilare i privilegiati è più facile che sparare alle pipe... È la gloria naturale! La giusta rivincita del più piccolo!»¹⁷ ... La libertà non ha limiti scritti... è inconcepibile con regole e dogmi... la libertà è il disormeggio della soggettività dal molo della storia.

La fotografia proibita è la «cattiva coscienza sociale» scippata alla storia. È la messa a fuoco del «villaggio globale». Ideologia, merce, fede... interpretano la realtà fornita dal potere che è sempre subordinata agli interessi del potere... i rituali, le celebrazioni, i valori istituiti creano una cultura, un «mondo» dell'apparenza che porta e identifica la centralizzazione con la sola verità possibile. Vero niente. Occorre tornare a essere padroni della nostra intelligenza per rifiutare l'adattamento e la compressione della cartografia burocratica, schizofrenica della modernità... solo con il raggiungimento di un uomo migliore potremmo andare a costruire una quotidianità migliore... La libertà non conosce frontiere ideologiche né barriere razziali... è negli occhi e nelle teste di tutti quelli che cercano di vivere una vita fuori dalla menzogna e dalla genuflessione... Il sistema post-totalitario (comunista) si integra al sistema post-moderno

15 Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1990, p. 445: «L'uniformità della quotidianità considera novità ciò che ogni giorno porta con sé. La quotidianità determina l'Esserci anche se non ha scelto il Sé come suo «eroe»».

16 Sandro Tarter, *Crisi della metafisica e pensiero dell'esilio*, ETS, Pisa 1989, p. 8.

17 Louis-Ferdinand Céline, *Mea Culpa*, Traccedizioni, Piombino 1990, p. 27.

(occidentale) e insieme vanno a elaborare nuovi mattoni per i «senzapotere»¹⁸.

La *fotografia proibita o anarca* si oppone alla riduzione dell'uomo a semplice soggetto di bisogni... espone i turbamenti della legalità, porta con sé le esigenze libertarie di un'utopia possibile che vede nello sviluppo dell'associazionismo, del federalismo, dell'uguaglianza dei diritti dell'uomo... i percorsi del suo pensiero finale. È una scrittura del dissidio che disfa ciò

18 A proposito del sistema post-totalitario dei regimi staliniani, si consiglia l'approfondimento di quanto ha scritto Václav Havel, in *Il potere dei senza potere*, Garzanti, Milano 1991, p. 17: «Il sistema post-totalitario con le sue pretese tocca l'uomo quasi ad ogni passo. Ovviamente lo tocca con i guanti dell'ideologia, perciò in esso la vita è percorsa in tutti i sensi da una rete di ipocrisie e di menzogne: il potere della burocrazia si chiama potere del popolo; la classe operaia; la totale umiliazione dell'uomo viene contrabbandata come sua definitiva liberazione; l'isolamento delle informazioni viene chiamato divulgazione; la manipolazione autoritaria è chiamata controllo pubblico del potere e l'arbitrio applicazione dell'ordinamento giuridico; il soffocamento della cultura si chiama suo sviluppo; la pratica sempre più diffusa della politica imperialista viene spacciata come sostegno degli oppressi; la mancanza di libertà di espressione come la forma più alta di libertà; la farsa elettorale come la forma più alta di democrazia; la proibizione di un pensiero indipendente come la concezione più scientifica del mondo; l'occupazione viene spacciata per aiuto fraterno. Il potere è prigioniero delle proprie menzogne e pertanto deve continuamente falsificare. Falsifica il passato. Falsifica il presente e falsifica il futuro. Falsifica i dati statistici. Finge di non avere un apparato politico onnipotente e capace di tutto. Finge di rispettare i diritti umani. Finge di non fingere».

Riguardo al sistema post-moderno occidentale torniamo alla critica radicale o alla «filosofia dei bisogni e dei desideri» di Hannah Arendt in *Vita activa, la condizione umana*, cit., pp. 149-50: «Se la tirannia può essere descritta come il tentativo, sempre destinato a fallire, di sostituire la violenza al potere, l'olocrazia, il dominio della massa, che è l'esatto contraltare, può essere caratterizzata dal tentativo, molto più promettente, di sostituire il potere alla forza... Il potere preserva la sfera pubblica e lo spazio dell'apparenza, ed è in quanto tale la linfa vitale dell'artificio umano, che, se non costituisce la scena dell'azione e del discorso, dell'intreccio degli affari e delle relazioni umane e delle storie che vengono così prodotte, manca della sua profonda *raison d'être*».

che è stato fatto con malevolenza e anticipa nuovi inizi, altri debutti... si oppone all'indifferenza e alla superficialità che sono divenute malattie generalizzate, per andare ad agitare i fuochi mai spenti degli uomini del no! Aspira a rifondare gli sguardi di una pedagogia degli oppressi che rivendica la liberazione dell'immaginario sociale. E l'immaginazione non è la «fantasia»... che è l'ideologia del falso smerciata come sogno... L'immaginazione permette di vedere, di accedere, di agire verso cose che sono al di là dell'immediato e oltre i pregiudizi e le convenzioni... e già qualcuno è in grado di sentirne il vento e l'azione che avranno sulle nuove generazioni.

La *fotografia anarca* o della *differanza* è dunque il rifiuto della spettacolarità relazionale... una specie di mina inesplosa che scorribanda sui mari conosciuti del discorso dominante... Per «differanza» intendiamo quello che scriveva Jabès, cioè «quando il presente non si presenta, noi esprimiamo, passiamo attraverso le scappatoie del segno. Prendiamo o diamo un segno... Origine non-piena, non semplice, l'origine strutturata e differente delle differenze, la differanza compromette la presenza in quanto la separa dal tempo. Il tempo della presenza non è il tempo presente, ma possibilità, attesa, tormento del tempo, attenzione rivolta al tempo di cui la scrittura (anche fotografica) è il vizio»¹⁹.

Fotografia della differanza è una controscrittura che spezza silenzi e aspira alla decostruzione dell'educazione iconografica corrente... da la pedagogia dei simulacri alle fiamme, non mette in scena nulla che non sia già parte della storia... è la goccia di olio buono di Nietzsche che riscopre l'oblio di Dioniso e l'insolenza di Prometeo e sceglie la conoscenza l'istante dopo averla uccisa... La *fotografia proibita o anarca* si porta ovunque un uomo opprime un altro uomo e invita alla disobbedienza civile... ricorda sempre e dappertutto che il primo atto di libertà è nato con il primo atto di disobbedienza.

19 Edmond Gabès, *Il libro dei margini*, Sansoni, Firenze 1986, p. 49.

POSTFAZIONE IN FORMA DI DEDICA

a Fiore

*per i tuoi occhi bambini/banditi
buttati nell'utopia e nell'amore come angeli del «non-dove»*

IL TEMPO DELL'ANGELO E LA FOTOGRAFIA DELL'ESILIO

*Non sono gli angeli - di cui parla
Giacobbe (Genesi, 28, 11) - o gli dèi a
salire o scendere questa scala, ma gli
studenti, le casalinghe, i faticatori, le
commesse, gli inutili, le impiegate e i
semi-carcerati di questa società...
Cosa comporterà per me la discesa
quotidiana nei labirinti del metrò.*

Renato Curcio

La scrittura fotografica dell'esilio, dura il tempo di uno sguardo che si spalanca sull'istante e si apre sull'oblio che si fa memoria e diviene eternità. Si vive al di qua della fotografia e si muore al di là della soglia del reale, sempre.

Il pensiero dell'esilio si trasforma in parola, in immagine, in sogno...e diviene interrogazione. Nella solitudine, affronta il quotidiano che scorre e la sua verità possibile fiammeggia ai bordi dell'inconoscibile o della fantasia confinata nell'universo dei segni comunicazionali condannati a morte.

La fotografia dell'esilio declassifica e decontestualizza ogni apologia dell'apparenza e nell'annunciazione della «crudità», riscopre il «tempo dell'angelo» e lo spazio dell'*haiku*.

Il «tempo dell'angelo» esprime la «diversità» come cammino di conoscenza e d'amore per una parte di umanità che sfida i valori correnti e sfata i luoghi comuni. Qui la fotografia impli-

ca il rifiuto dell'ignoto per volare nella luce della propria ombra...e «più di tutti è invidiato colui che vola» (Nietzsche), perché non si chiede la ragione per la quale vive ma si lascia vivere at/traverso i tumulti del cuore e le sconsideratezze della vita quotidiana, per divenire il soggetto della propria storia.

Il «tempo dell'angelo» è anche il tempo dell'interrogazione, della seduzione, del riso... se il destino è lo spettacolo dell'apparenza, la seduzione dell'apparenza toglie ai destini di ognuno l'origine dei propri fallimenti. Quando si perdono le proprie radici, niente può sostituire la loro autenticità... solo oltre la «demoltiplicazione seriale» (Walter Benjamin), la simulazione di senso o la fascinazione del nulla (dell'immagine/immaginario), possiamo ri/trovare i segni rovesciati della libertà e dell'amore... «gli uomini più uguali davanti al cerimoniale che davanti alla Legge» (Jean Baudrillard). Il nostro finito che nasce, si figura sempre sul nostro infinito che crolla.

Il tempo dell'amore è anche il «tempo dell'angelo»... un tempo che non c'è in un luogo che ritorna, quello della custodia dell'amore dell'uomo per gli altri uomini. Per imparare l'amore devo toccare il cuore, carezzare il respiro, armonizzare gli sguardi, tornare a toccare, a ri/conoscere il dentro e il fuori di Me, di Te, di Noi... l'amore è il respiro che va e viene nella vita della gioia... «Non si deve confondere l'impalcatura con la verità. Essa rappresenta soltanto un mezzo per avvicinare o svelare la verità. Oggi sembra talvolta che abbiamo fatto una simile confusione e che si sia chiamata verità ciò che era soltanto una struttura per sostenerla» (Luce Irigaray). Divenire liberi, significa non avere nessuna verità da mercanteggiare e nessuna verità da idolatrare... è la libertà di essere che ci rende liberi... Nessuno è veramente libero se rimane schiavo della memoria del passato o dell'illusione del futuro.

Quelli che vivono di certezze sono coloro che non hanno approfondito mai nulla. Tutte le verità sono incendiarie perché

il mondo è in fiamme... il pensiero dell'esilio e l'oblio si «chiama fuori» da ogni cerchio di speranza e da ogni assedio di sapere... è l'«angelo del non-dove» che sottrae alla scena sociale gli attori e la ribalta di uno spettacolo morente... il «volo dell'angelo» sconfina nell'essere e nella rottura del cerchio depriva il centro come necessario, lacera i recinti della sicurezza conviviale per fare del presente l'inizio di un nuovo partire... i cuori degli stupidi, dei ciarlatani, dei maestri... sono impenetrabili perché sono cuori di pietra.

Lo spazio dell'*haiku* è l'oblio dell'occhio che fa di ciò che vede una pagina bianca o un florilegio di sogni. «La brevità dell'*haiku* non è formale: lo *haiku* non è un pensiero ricco ridotto ad una forma breve, ma un evento breve che trova tutt'a un tratto la sua forma esatta» (Roland Barthes). Ogni fotografia passa per la scelta... può spegnersi nell'estetica della straccioneria o nella simulazione del bello, ma la scrittura fotografica può anche essere il linguaggio spezzato del silenzio o l'interrogazione senza limiti che si fa comprendere/conoscere nel momento che accade.

Nella fotografia dell'esilio, l'*haiku* riassume il tempo del gioco e del riso... nelle tessiture dell'ordinario si bruciano i sogni perché nei sogni si vola sui sentieri del vento, nelle lacrime di stelle, nelle turbolenze del cuore... «ma dal silenzio dei secoli emergeranno un giorno parole velate, per noi e, poi, per quelli che avranno imparato, a poco a poco, a leggerci nel nulla. Il nostro libro è per domani» (Edmond Jabès). Ciò che resta è il soffio dell'amore, non il surrogato teologale al quale molti si genuflettono... ogni amore ha conosciuto i propri muri... non ci sono limiti alla stupidità come non ci sono limiti alla speranza... tutto quello che è già avvenuto nel cuore ed ha cessato di battere, può ritornare in forma di «angelo» perché la fine di un dolore coincide sempre con l'inizio di un amore ritrovato.

La fotografia dell'esilio si schiude all'immagine dell'oblio, è un pensare che cresce nel disagio della propria presenza... quello che scopre è un futuro in decomposizione che ancora calpesta un passato che non vuole morire... è un linguaggio orfico che guardando il reale come uno specchio porta a ri/vedere il mondo dentro e fuori di sé.

NOTA A MARGINE

Sono davvero pochi (in Italia) i libri di critica della fotografia che non fanno «mercato della fotografia»...

Storia sociale della fotografia (1976, Ando Gilardi), *Fotografia e società* (1976, Gisèle Freund), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1977, Walter Benjamin), *Sulla fotografia* (1978, Susan Sontag), *La camera chiara* (1980, Roland Barthes), *Messa a fuoco* (1983, Arturo Carlo Quintavalle), *L'immagine fotografica* (1986, Alfredo De Paz), *La radicalità visuale* (1986, Gianna Ciao Pointer)

...sono opere che (in modi differenti) hanno allargato la conoscenza/coscienza della fotografia e portato negli occhi di molti le «diversità» (artistiche, politiche, eversive...) del linguaggio fotografico... hanno fatto di ciò che era «sacro» (la fotografia come «arte» insegnata) qualcosa che non serve più e disseminato dappertutto l'avvento della libertà (non solo) fotografica nella radicalità della bestemmia, del desiderio o dell'amore. E questo anche quando non condividiamo le loro analisi o le loro annotazioni. Sull'onda della «festa della società dell'arcobaleno/multietnica» (che non c'è stata e sulle danze di guerra di tribù metropolitane che facevano finta di ballare o che hanno ballato una sola estate)... una serie di manuali, libri, manifesti, laboratori di «contro-fotografia» hanno invaso, sommerso, demoltiplicato i territori dell'immagine mercantile/poli-

tica, la realtà della miseria (telegenica) per famiglie e le distrazioni del nudo colorato per tutti (una pornografia soffice)... sono divenuti punti di riferimento per stages estivi, corsi serali per videoscritture di massa... ovunque le scuole tecnologiche, realtà virtuali, mondi esplosi in un caos apparente (messo in leggi del mercato)... e dappertutto la fotografia muore.

Fotolibri del tipo...

The world of Atget (Eugène Atget), *Images of war* o *Enfants de la guerre, enfants de la paix* (Robert Capa), *Cinque rune* (Lanfranco Colombo), *L'amérique* (Walker Evans), *Diane Arbus* (Diane Arbus), *Uomini del XX secolo* (August Sander), *Photoportraits* (Henri Cartier-Bresson), *André Kertész 1925-1985* (André Kertész), *Un mondo scomparso* (Roman Vishniac), *La fotografia proibita* (Pino Bertelli), *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot* (Hubertus von Amelunxen), *L'occhio assoluto* (Bruce Chatwin), *Südafrikanische Fotografie* (Peter Magubane/Santu Mofokeng)

...sono banditi da ogni forma di indicazione o traccia allargata per una scrittura/filosofia della fotografia «diretta», sparsa sul reale... «L'istante in cui crediamo di aver capito tutto ci conferisce l'aspetto di assassini» (E.M. Cioran). La fotografia è il rifugio degli stupidi fulminati dalla felicità. Il torto della fotografia di essere sempre a metà strada fra il diletterismo e la polvere da sparo e dentro una teologia generale delle lacrime o nell'autunno della ragione spettacolarizzata, vaga come una puttana sfiorita sui marciapiedi del mondo. La fotografia è divenuta la guardia del corpo della società moderna e la teatralità che mette in scena non ha più nessuna importanza perché ormai tutto è importante come immagine riflessa di un ordine.

La filosofia ludica dell'angelo del «non-dove» abolisce l'indifferenza, rifiuta di offrire la propria faccia ad ogni evento già scritto... il ludico serra alla gola ogni angoscia, ogni paura, ogni devianza che non siano l'esplosione di un incontro, la cultura del respiro, l'autonomia della parola... il ludico è fermarsi un po', amare sé e l'Altro/l'Altra, non soffocare la felicità, tornare a sentirci, risalire verso il sorriso nell'amore che è divenuto gioia... questo vuoi dire ri/trovare il rispetto di se stessi, viverlo e raggiungere un'estasi della percezione, la vertigine di un sentire che è sangue dei giorni... divenire ciò che siamo è volare con l'«angelo dei desideri» in quel pezzo di cielo che fa dell'invisibile il respiro del cuore.

La fotografia dell'esilio canta il «tempo dell'angelo»... è la critica radicale di ciò che è e, nel contempo, la rappresentazione poetica di ciò che dovrebbe essere... siamo nati per trovare l'amore, non per possederlo! l'«angelo del gioco» insegna che nessuno è maestro a sé e nemmeno degli altri... l'eresia del suo volo (del suo sguardo), è un'esperienza interiore, nient'altro... perché l'uomo conosce tutto fuori di lui, ma niente di se stesso.

La «deriva» dell'Angelo è uno spaesamento dialettico, un dirottamento del cuore, l'at/traversamento del desiderio di esistere oltre i reticoli della simulazione... la «deriva» dell'angelo si avverte in quella dimensione ludica che si situa tra la leggerezza del sogno irraggiungibile e l'incoscienza che questo sogno vive negli occhi di tutti gli irrecuperabili... Con il primo atto d'amore nasce anche il primo gesto di libertà... l'amore (come la libertà) si percepisce, si sente, si risveglia nell'abbandono del desiderio di emozioni che passano dalla carezza al gioco, dall'immagine alla parola, dall'inadempienza (o dalla diserzione) all'utopia.

Fuori dal pudore e dall'impudore relazionale fra l'Io e il suo Doppio, che è il patto sociale largamente praticato tra servo e padrone... si ritorna a un'esistenza amorosa che non appartiene più né ai mutamenti del corpo né alle umoralità della coscienza.

za... il disagio dell'interrogazione brucia sulle labbra di quelli che si sono congedati dal presente in rovina... nessuno può sfuggire all'odore di morte che viene dalla civiltà dello spettacolo e fa tremare i nostri pensieri estremi... ai popoli in rivolta non sono mai interessate le teste dei Re nelle ceste e la fine dell'intolleranza, ma solo lo spettacolo, la cerimonia, il rituale delle teste tagliate, soltanto... ecco perché la ghigliottina è una macchina gradita *aux âmes sensibles* (Saint-Just).

La «deriva» dell'angelo è l'inconoscibile che si fa musica del cuore... viola i margini dell'esistenza e sovverte i fraseggi mercantili dell'ufficialità. «Si è soli in compagnia di tutto ciò che si ama» (Novalis). La seduzione, l'eroticismo, la sensualità... sono al fondo della «deriva»: la seduzione gioca tra l'inafferrabile e l'imprendibile che si sciolgono alla confluenza dell'amore senza confini e non ha bisogno di troppe parole per riconoscersi... l'eroticismo resuscita i fiammeggiamenti della sacralità rovesciata dei corpi, è una forma estrema di libertà che non è disperazione ma l'incontro di sillabe d'acqua che sconfiggono le loro solitudini in lacrime di miele... la sensualità è la passionalità degli «inadattati» che porta la luce oltre la soglia del consueto e del banale. È una situazione di frontiera... separa l'ordinario del tempo sociale da un'esistenza possibile in giorni sospesi nel tempo.

Il «tempo dell'angelo» o la fotografia dell'esilio è la testimonianza della propria vita in rapporto col mondo. Ognuno è il risultato della propria mediocrità o del proprio amore... quando il cuore si rompe la felicità si perde. Quando l'amore scompare, resta il rancore della sua violenza... la scoperta che non era amore. Scoprire il Mio, il Tuo, il Nostro respiro nel respiro degli Altri/delle Altre è ritrovare la gioia dell'amore, risorgere a una vita che solleva l'amore, la parola, la carezza (la fotografia)... fino all'ultima stella, quella che brilla negli occhi dei bambini (disobbedienti) di tutte le età... questo è amore.

Piombino, 15 volte agosto 1996, davanti al mare

15. CRITICA SITUAZIONISTA DEL LINGUAGGIO FOTOGRAFICO

RIFLESSIONI SULLA LIBERTÀ D'ESPRESSIONE E SUI
LINGUAGGI DI DOMESTICAZIONE SOCIALE IN USO
NEI FORMULARI, NEI CONFORTORI E NELLE RICETTE
PER LE SCIMMIE SAPIENTI E LE MOSCHE COC-
CHIERE DELL'IMMAGINARIO FOTOGRAFICO MER-
CANTILE

- E DI ALCUNI IMBECILLI DEI QUALI PARLEREMO
LA PROSSIMA PRIMAVERA DI BELLEZZA

I. Critica radicale della fotografia sociale

*La fotografia è una scoperta meravigliosa,
una scienza che avvince le intelligenze più elette,
un'arte che aguzza gli spiriti più sagaci
- e la cui applicazione è alla portata dell'ultimo degli imbecilli.
Quest'arte prodigiosa che di nulla fa qualcosa,
quest'invenzione straordinaria dopo la quale tutto è credibile
...questa fotografia sovrannaturale
è esercitata ogni giorno, in ogni casa,
dal primo venuto e anche dall'ultimo,
giacché ha dato convegno a tutti i falliti di tutte le carriere...
La teoria fotografica s'impara in un'ora,
le prime nozioni pratiche, in un giorno...
Quello che non s'impara... è il senso della luce...
è la valutazione artistica degli effetti
prodotti da luci diverse e combinate
- è l'applicazione di questi o quegli effetti
a seconda del tipo di fisionomie
che tu artista devi riprodurre...*

*Quello che s'impara ancora meno,
è l'intelligenza morale del tuo soggetto
- è quell'intuizione che ti mette in comunione col modello,
te lo fa giudicare,
ti guida verso le sue abitudini,
le sue idee, il suo carattere,
e ti permette di ottenere, non già banalmente e a caso
una riproduzione plastica qualsiasi,
alla portata dell'ultimo inserviente di laboratorio,
bensì la somiglianza più familiare
e più favorevole,
la somiglianza intima.*

Nadar

I gitani, gli anarchici, i poeti della strada, gli uomini in rivolta, i bambini con la faccia nella pioggia o i piedi scalzi nel sole... considerano che la verità non vada mai detta, scritta, filmata, fotografata o sognata che nella propria lingua, perché nella lingua del nemico regna la menzogna. Siamo stati allevati nella pubblica via insieme ai cani perduti senza collare e nel corso degli anni abbiamo avuto per compagni di viaggio soltanto gente che aveva soggiornato in galere, manicomi, luoghi di «suicidio spettacolarizzato» per ragioni politiche... siamo stati amici anche di individui che hanno infranto la giustizia ordinaria a colpi di piombo ed altri che hanno commesso attentati contro lo Stato... abbiamo quindi conosciuto soltanto ribelli, poveri e poeti. Come diceva il nostro maestro di fuochi appiccati nella notte (girando in tondo): «Non ho veramente ambito ad alcuna sorta di virtù, tranne forse a quella d'aver pensato che solo alcuni crimini di un genere nuovo, di cui certamente non si era potuto udire nel passato, avrebbero potuto non essere indegni di me» (Guy Debord)¹. Siamo sempre stati inte-

1 Guy Debord: *Panegirico*, I, Castelveccchi, Roma 1996, p. 20.

ressati al grande banditismo alla Bonnot, e dal Maggio '68 non c'è stata rivolta di bellezza nelle strade che non abbia conosciuto la nostra collera.

La storia della fotografia non è solo storia di prostituzioni mercantili o vaneggiamenti sull'arte come rivoluzione dell'esistenza. La storiografia delle immagini fisse (non importa se analogiche o numeriche, cioè digitali) ha mostrato che una fotografia contiene il ritratto di un'epoca o è il prodotto dell'industria disseminato nei supermercati della civiltà dello spettacolo.

Il pane della conoscenza è amaro, quanto il sale della ragione. Nessuno può insegnare nulla se non ciò che già albeggia nella nostra coscienza.

Van Gogh faceva il pazzo e non ha venduto neppure un quadro in vita... Picasso faceva il furbo e ha firmato e smerciato più di quarantamila opere (tra capolavori e nefandezze). Warhol ha fatto la puttana e si è sistemato nella storia dell'arte e non nella cloaca delle stupidità che gli spettava.

L'apologia dell'insignificanza non c'interessa, la lasciamo volentieri ai salottieri della mondanità e ai culi di gomma delle università... Tutto ciò che è superficiale nega la libertà d'espressione e insozza i campi di viole concimati col sangue degli insorti di ogni utopia. Ci assale il disgusto per i sacchi di verità (stavamo per scrivere di merda) politiche, sapienziali o religiose che vediamo sfilare nei mass-media... tutta roba da mentecatti che dicono di costruire il futuro della democrazia a colpi di cannone.

I popoli hanno perduto la grazia e la bellezza dei padri, che sapevano uccidere come morire, con dignità. Il linguaggio dei gesti era più importante delle parole e le leggi non erano dettate dal mercato globale, ma dalla vivenza della comunità. Forse erano uomini più poveri, ma sicuramente più felici.

Il mondo si divide in quelli che apprezzano l'odore dolce del napalm e la caffeina caramellata della Coca-Cola (una

caterva di anonimi abatini) e quelli che insorgono con ogni mezzo per la conquista di un'esistenza meno feroce (e sono un'onda lunga che prima o poi arriverà dove deve arrivare). «A che pro frequentare Platone, quando basta un sassofono a farci intravedere un altro mondo?» (E.M. Cioran)². Gli spiriti religiosi senza religione, continuano ad avere visioni dell'uomo planetario che ha come solo scopo del proprio cammino, la difesa della Bellezza.

La politica della Bellezza ha radici profonde. Plotino, Rilke, Jean-Jacques Rousseau, l'abate Giuseppe Spalletti o James Hillman sono convenuti sul fatto che per liberare la Bellezza dalla repressione che subisce ai quattro venti della terra occorre che la protesta sociale si allarghi e che l'interesse politico venga subordinato all'espressione di sé come apologia del desiderio di vivere senza martiri né eroi... La Bellezza non può entrare nell'arte se lo spirito dell'individuo non è ancorato alla sua opera e non riflette la decostruzione del sacro. La Bellezza ha a che fare con la nuda anarchia dell'immaginazione... la via alla Bellezza comincia nell'incontro d'amore tra le genti... camminare insieme alla Bellezza significa opporsi a tutto quanto si mostra come negazione del piacere o rituale del puritanesimo mercantile delle idee.

Nella «Lanterna magica», Georges Méliès, Eric von Stroheim, Orson Welles, Jean Vigo, Dziga Vertov, Sergej Ejzenštein (in qualche modo), Luis Buñuel (il maestro), Akira Kurosawa, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson, Carl Th. Dreyer, John Cassavetes, Derek Jarman, Jean-Marie Straub, Glauber Rocha, Guy E. Debord... hanno mostrato la violazione del sacro e ordito la trasgressione dei valori istituiti come bagliore e commozione per l'esistente, al di

2 E.M. Cioran, *Un apolide metafisico. Conversazioni*, Adelphi, Milano 2004, p. 237.

là delle barricate di improbabili schermi. Avevano compreso presto che occorreva spazzare via ogni ambiguità sui diritti dell'uomo, concedere tutte le libertà all'umanità più vilipesa e nessuna alle pratiche disumane dei potenti.

«L'assoluta tolleranza di tutte le opinioni deve avere come fondamento l'intolleranza assoluta di tutte le barbarie» (Raoul Vaneigem)³.

Si tratta di restituire agli stupori dell'infanzia e alle passioni del cuore, quella dirittura a/morale, poetica, magica... che non assoggetta nessun bambino ai dogmi sul «giusto Dio» e lo informa sul lezzo del sapere e sul cappio del boia con i quali le religioni ebraica, cristiana, islamica... hanno riempito di dissidenti le segrete dei loro castelli. Ma anche le mitologie buddiste, induiste, celtiche, greche o azteche... non hanno saputo fare di meglio che impalare gli eretici o geuttarli sul rogo.

«Il mondo è vivibile soltanto a condizione che nulla in esso sia rispettato» (Georges Bataille). Ogni dottrina è ignoranza perché ha cancellato dai suoi scritti il dubbio e la fantasia. Solo i cittadini di nessun luogo hanno ancora la capacità di ridere di se stessi e deridere ogni forma di potere. La loro lingua è selvaggia, una lingua da ubriachi e malfattori. Una lingua in utopia, scritta con le lacrime di stelle, cara agli usignoli, ai bambini che tirano i sassi e ai cani perduti senza collare di tutte le terre liberate.

Non esiste un uso artistico o mercantile della fotografia, esiste soltanto un uso insufficiente o imbecille di essa.

3 Raoul Vaneigem, *Niente è sacro, tutto si può dire. Riflessioni sulla libertà di espressione*, Ponte alle Grazie, Milano 2004, p. 15.

II. Miseria della fotografia italiana

*Per distruggere la fotografia italiana
bastano una torcia
e un Lazarillo de Tormes,
nessuno si accorgerà della sua mancanza,
nelle fosse comuni della società dello spettacolo.*

Anonimo toscano

Poiché ciascuno è figlio delle proprie opere, non è difficile sostenere che la fotografia italiana, nella quasi totalità, è solo un salotto di edonisti che s'incensano gli uni con gli altri e sembrano prendere sul serio gli inqualificabili lavori che espongono di mostra in mostra, sin dentro i gabinetti della classe operaia, passando s'intende, dai sofà della buona borghesia. Tutta roba d'arredamento. Paccottiglia edulcorata. Un umanesimo astratto per entusiasti - e «non c'è nulla al mondo che l'entusiasmo dell'imbecille non riesca a degradare» (Nicolás Gómez Dávila).

Nei palazzi della fotografia italiana (ovunque i fotografi sono meno mondani e non fanno le divette sulle Terrazze Martini, nei Caffè Letterari, nelle scuole specialistiche o nei Workshop estivi)... ciò che conta è respirare i profumi olezzanti di corte, stare dentro il consenso generalizzato e fare delle richieste del mercato l'origine di tutte le genuflessioni. L'abitudine a mangiare non ha mai significato prostituzione dell'arte (Luis Buñuel, diceva). Per dare il colpo di grazia a tutti i patriarcati sulla fotografia, basta demistificare le divinità (improprie) che sembrano intoccabili. La fotografia della Bellezza ci spinge fin dove il cuore può penetrare.

Inseriamo a questo punto - in un piccolo elenco sulla mediocrità prezzolata della fotografia italiana - artisti, fotogra-

fi, artigiani e giullari della scrittura con la luce (e le ombre)... Lo facciamo un po' per la desolazione etica e morale che le loro opere spargono ovunque vi sia una mostra, un concorso, un premio, una scuola, una pubblicità di pellicole stellari e macchine fotografiche che fanno «miracoli» o più semplicemente un padrone al quale leccare il culo...

Se andiamo a sfogliare i ricettari, le storie, gli annali... della fotografia italiana non ci sono sorprese⁴. In principio l'iconografia dell'Italia uscita dalla guerra (e dalla Resistenza) è quella di Federico Patellani, Tullio Farabola, Tino Petrelli, Giancolombo, Mario Di Biasi, Italo Zannier, Piero Donzelli, Alfredo Camisa... tutta gente che ha dato libera docenza allo spirito e nobilitato la fotografia come memoria sociale. Senza andare a guardare troppo per il «sottile» - e sovente le loro inquadrature sono zeppe di «segni» forti ma non sempre pertinenti - lo sguardo di questi fotografi sbordava dal mucchio di rovine che scorgevano, cogliendo dolore e speranza, paura e dignità, soggezione e rivolta... sotto il cielo svaligiato della storia. «Ciò che è veramente attuale è effimero» (Walter Benjamin). In questo senso, i fotografi detti sopra, non sono naufragati nel sentimentalismo e si sono fatti messaggeri di altre stagioni di bellezza. In fotografia (come nella dolente umanità), ovunque la luce lotta contro le tenebre. La verità è sempre al di là dell'apparenza.

La fotografia italiana, però, è anche altro. A veder bene le immagini di Federico Grolla, Elio Luxardo, Arturo Gergo, Alfa Castaldi, Aldo Ballo, Giuseppe Cavalli, Nino Migliori, Luigi Veronesi, Federico Vender, Carlo Mollino, Fulvio Roiter, Paolo Monti, Piergiorgio Branzi, Giorgio Lotti... abbiamo la

4 *Storia d'Italia, Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di Uliano Lucas, Einaudi Torino, 2004; Silvio Mencarelli, *Manuale di fotografia*, Edup, Roma 2004; Jan Jeffrey, *Fotografia*, Rizzoli, Milano 2003.

sensazione di respirare atmosfere rarefatte, una specie di tradizione ridente o magnificata del passato, quanto del futuro regime mercantile. Le fornaci del dolore non interessano molto questi «danzatori di luce» e anche quando si avvicinano al dolore, pestano nel mortaio raffinato della «bella calligrafia». Sembrano non sapere che «ogni aurora sulla terra è un pezzo di sera del sole» (Guido Ceronetti) e che la Fotografia è l'arte di abbassare il tiro e fare del sublime poetico l'epifania dell'innocenza ritrovata o dell'utopia possibile.

In quell'«asilo della sventura dove, sovente, geme la virtù» (Marchese De Sade), si sono affacciati (alla rinfusa) Franco Vaccari, Mario Cresci, Maurizio Berlincioni, Giuseppe Pino, Mimmo Jodice, Fabio Donato, Antonio Biasucci, Luciano Ferrara, Guido Giannini, Mario Giacomelli, Caio Garrubba, Nicola Sansone, Tazio Secchiaroli, Franco Pinna, Calogero Cascio, Luciano D'Alessandro, Enzo Sellerio, Ugo Mulas, Aldo Beltrame, Ferdinando Scianna, Uliano Lucas, Tano D'Amico, Romano Cagnoni, Dino Fracchia, Franco Zecchin, Lucia Patalano, Letizia Battaglia, Marialba Russo, Carla Cerati, Lisetta Carmi, Maurizio Buscarino, Mauro Vallinotto, Oliviero Toscani... Invero, molte delle loro opere sono state segregate nel ghetto delle «cose belle» o nel deserto della modernità come circolazione di un pensiero domestico che invita a voltare pagina... In «vitro», in diversi di loro, si può cogliere una visione/versione sociale della fotografia in cui emergono strappi, morsi, attacchi al sistema totalitario dell'immaginario... i miti, gli dèi o gli angeli ritornano nelle nostre malattie (Carl G. Jung) e il talento, quando c'è, fuoriesce da tutte le tendenze estetizzanti per rovesciarsi a favore della poesia. Là dove la forma non esprime un fare-anima, diventa formalismo, conformismo, riproduzione di un già visto senza avventura e senza amore.

La Bellezza è provocazione. Il brutto mercede soltanto. In ogni forma d'arte. In fotografia (come quando si maneggia la dina-

mite o la benzina al profumo del sapone di Marsiglia) non è bene mescolare i generi, i linguaggi, i segni contenuti nelle opere degli artisti. Ma se il Bello genera il Bene (Platone), il Male non è una fotografia presa troppo sul serio o un'altra che assurge ad «opera unica». Con la fotografia non si fanno le rivoluzioni. Le rivoluzioni si fanno con le rivoluzioni, cioè quando le mamme vanno alla macchia con i figli e nasce la Resistenza. La fotografia poi porta alle giovani generazioni l'immagine della Resistenza (anche di quella tradita) e ciascuno ne può fare quello che vuole.

Non siamo certi di niente se non delle passioni del cuore e della verità dell'immaginazione che sborda dalla fotografia di strada. La trasfigurazione della realtà, di ogni realtà, passa attraverso la meraviglia. La Bellezza, in fotografia e dappertutto, è il farsi portatori di amori estremi e fare della giustizia e della libertà, il principio di tutte le affabulazioni poetiche.

Lungo i crinali estetici, pratici o più semplicemente ordinari della fotografia, non sono pochi che si occupano di fabbricare immagini di buona levatura... ci sono catari e cabalisti, marchettari e prestidigitatori, tartufi e arlecchini... il boccascena è sempre quello, la recita la stessa e le marionette sono colorate dalle luci del mercato dove Barbablù e Maddalene sono i tennisti del postriboli dell'iconografia planetaria. Di qua da ogni invettiva salutare, per non morire di verità irrespirabili, se guardiamo con cura le fotografie di Luigi Ghirri, Roberto Koch, Francesco Zizola, Gianni Berengo Gardin, Giampaolo Barbieri, Pepi Merisio, Gabriele Basilico, Antonia Mulas, Paola Mattioli, Franco Fontana, Cesare Galimberti, Paolo Gioli, Gian Butturini, Massimo Vitali, Cristina Omenetto, Joe Oppedisano, Paolo Giordano, Giovanni Ziliani, Maria Vittoria Backhaus, Luigi Ontani, Cristina Zamagni, Matteo Basile, Roberto Conz, Ivo Saglietti, Paolo Pellegrin, Francesco Radino, Marco Vacca, Carlo Cerchioli, Silvia Lelli, Moreno Gentili, Fulvio Magurno,

Giovanna Borgese, Sandro Becchetti, Roberto Bossaglia, Corrado Fanti, Gianni Capaldi... spesso incontriamo scritture di grande pregio iconologico e anche capaci di trasmettere l'oggetto del loro interesse con notevole pregnanza comunicativa... In molte c'è sentimento, desiderio e fantasia... in tante non c'è cuore. Siccome ogni sguardo non è che una confessione del cuore, perché contiene e rivela l'immagine del mondo che facciamo nostra... molte delle loro fotografie dimostrano troppo, pontificano o confessano schiere di banalità quotidiane...

«L'immaginazione creativa del cuore e della sua capacità teofanica di portare a visibilità il volto del divino» (James Hillman)⁵ - che non è Cristo ma l'amore dell'uomo per l'uomo - segna anche il pensiero del cuore come pensiero nobile, regale, gioioso... capace di godere di forme selvatiche, sovversive, estreme dell'intelletto... la fotografia del profondo è un rizoma d'amore e d'immaginazione o è mediocrità e basta. Dicono che per conquistare il cuore di un fotografo bastano due soldi o il cuore di una squaldrina.

Dell'immenso stupidario di fotografi pubblicati in riviste specializzate non merita dire molto. Vogliamo ricordare che la fotografia mercantile si è sempre riprodotta per scopi futili. I fotografi, in generale, soffrono di impotenza ludica o di narcisismo televisivo incurabile. L'incubo oppiofagico di De Quincey (l'assassinio delle belle arti non c'entra nulla, è solo un gioco di società per timorati di Dio e dello Stato)⁶ ammorba i loro sogni. E il desiderio (di alcuni) di fare con la fotografia il taglio cesareo alla storia, li disgusta.

I fotografi italiani (i fotoamatori sono solo bertucce che fanno il verso, si fa per dire, ai gorilla), sono una frotta di aman-

5 James Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano 2002, p. 43.

6 Thomas De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, SE, Milano 1987.

ti del conservatorismo. A leggere la storia della fotografia con cura, possiamo vedere che il mazzo di fotografi più accreditati (che poi sono quelli meglio «consumati») si fanno messi di nuove visioni della scrittura fotografica. In molti hanno pensato di aprire le braccia alla cultura «alta» e non si sono accorti che hanno finito per aprirgli il culo. I manifesti culturali, politici o semplicemente incensati dalla Santa Romana Chiesa della fotografia sono scritti con l'ideologia della stupidità.

Nulla è più superficiale che l'intelligenza mercanteggiata. Siccome ogni artista è un potenziale assassino, l'aristocrazia del pensiero del cuore dice che «oggi non esiste niente per cui lottare, ma soltanto qualcuno contro cui lottare» (Nicolás Gómez Dávila). La fotografia è la religione dei coglioni e degli incolti. La fotografia è uno stato di tirannia mercantile, di servitù manifesta, di prostrazione al simulacro e segna l'indottrinazione degli sguardi nell'idealizzazione di un mondo che anche se non è proprio «bello», lo potrebbe diventare. Non possiamo comprendere la storia di un popolo, né quella di un solo uomo, se non cogliamo nella morale evangelica del mercato globale l'origine di tutte le miserie dell'umanità.

Dedicatoria in forma di sberleffo: Nel letamaio della civiltà dello spettacolo, della quale siete dei ferventi servitori, non esiste un uso buono o cattivo della fotografia mercantile, ma soltanto un uso ridicolo.

Ad una trasgressione permessa e agevolata dai centri di produzione del banale truccato (come il linguaggio trasversale dei sarti alla moda presi sul serio, la cultura del mondano d'appendice o la politica dei simulacri televisiva...) preferiamo le rivolte insolenti dei poeti che dicono: «la libertà di espressione è una libertà schernita dalle stesse persone che la detengono» (Raoul Vaneigem)⁷. In questo senso, permettiamo qualsiasi opinione,

7 Raoul Vaneigem: *Niente è sacro...*, cit.

qualsiasi creazione, qualsiasi discorso atonale alla lingua imperante... noi sapremo riconoscere i nostri sogni: la merce della menzogna e della mediocrità la buttiamo ai porci.

La miseria della fotografia italiana è legata allo spettacolo della miseria che fuoriesce da ciò che circola nei «luoghi» della cultura specializzata e la carta stampata, la televisione, la quasi totalità degli operatori del settore... sono veicoli di cose che nulla o poco hanno a che fare con la Fotografia. Siccome «lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra persone, mediato dalle immagini» (Guy-E. Debord)⁸, la fotografia italiana, compresa nel suo insieme, è allo stesso tempo il risultato e il progetto del modo di ri/produzione esistente (non solo delle immagini). Se dal fondo del barile della fotografia italiana togliamo via alcuni autori, non proprio celebrati dal consenso generalizzato (potremmo fare tre o quattro nomi, ma non ci salgono al cuore che fuoriusciti, gente che è morta di fotografia o che si è messa a frequentare «cattive compagnie», piuttosto che intrupparsi in spettacoli circensi o incontri internazionali della fotografia feticistica ridotta a merce soltanto), non vediamo altro che protezionismo e protervia, che sono i marcescenti valori di una società (anche fotografica) non solo decadente, ma in putrefazione.

Ando Gilardi, maestro e amico, magnifico randagio di un pensiero belligerante e libertario, ha scritto (in *Wanted!*, affrancandosi a Susan Sontag), che «nessuno mai nella storia del mondo ha dato a tante persone l'illusione della conoscenza invece della conoscenza»⁹, come la fotografia (gli altri mezzi di comunicazione/domesticazione delle folle hanno fatto il resto, cioè hanno compiuto il più grande genocidio delle intelligenze mai apparso

8 Guy Debord, *La società dello spettacolo*, a cura di Pasquale Stanziale, Massari editore, Bolsena 2002, p. 44.

9 Ando Gilardi, *Wanted!*, cit.

sulla terra, solo le armi hanno fatto peggio). «L'adulto moderno soffre d'impotenza ludica incurabile, e la morfina televisiva data ai bambini è un frutto di questa buia impotenza. Il teleschermo è un orco, che se li mangia un pezzo alla volta. Orfani di ogni correzione, li invade la paura» (G. Ceronetti)¹⁰ e già appena nati sono subito «masse», oggetti e consumatori di fotografia. Nel mortaio raffinato della fotografia italiana ci pestano in tanti, i più non sanno distinguere una prostituta di E.J. Bellocq da un santino della Madonna del Sacro Cuore di Gesù.

Del meraviglioso della fotografia abbiamo conosciuto (quasi) soltanto la sua ombra, la strega piuttosto della fata. Il giullare di corte e non il cavaliere errante della luna. Dentro e fuori la fotografia non si riconoscono altre regole se non quelle che contribuiscono al progresso dell'esistenza di uomini liberi tra uomini liberi. Una società dà la misura della sua bellezza quando cancella dalle proprie leggi la parola guerra. Non ci sono guerre giuste, né guerre sante o umanitarie. La guerra bruttura l'uomo. La pace lo rende un angelo dell'accoglienza, della fraternità, del rispetto di se stesso e per l'intera umanità. Dopo Auschwitz non c'è più bellezza nella politica, nella cultura, nelle fedi. Abbiamo imparato a vivere imparando ad uccidere e anche la fotografia sovente è salita sulla gogna insieme al boia, non tanto per fissare nella storia un martire, un eroe o un pazzo, quanto per celebrare un assassinio.

I profeti, i santi e i menestrelli della fotografia italiana sono in bella mostra in ogni vetrina dove si smercia fotografia. Sono davvero pochi gli sguardi radicali, trasversali, eretici che realmente si sono occupati di fotografia del sociale e hanno raccolto la lezione etica di Lewis Hine, August Sander, Dorothea Lange, Diane Arbus, Tina Modotti, Roman Vishniac o Sebastião Salgado. I più e i più chiacchierati fotografi in circo-

10 Guido Ceronetti, *La carta è stanca. Una scelta*, Adelphi, Milano 2000, p. 110.

lazione in Italia, sono piuttosto bravi a fare paesaggi colorati, nudi per i calendari dei camionisti o giochetti estetizzanti (di computer o camera oscura) che fanno sorridere perfino l'ultimo dei coglioni che si occupano di transavanguardie fotografiche o di pitali immaginari qualificati come «arte».

I fotografi italiani (compresi gli stolti del deserto amatoriale) sembrano non sapere che nel fascio dei linguaggi massmediatici, la fotografia (come la parola, il cinema, la telefonia, la radio, la carta stampata, il computer, le preghiere delle religioni monoteistiche: cattolica, ebraica, musulmana) lavora per conto dell'organizzazione dominante della vita. Non si tratta di mettere la fotografia al servizio della disobbedienza, ma piuttosto di fare dell'*Arte* il principio di tutti i rovesciamenti di prospettiva di una società omologata nell'apparenza, nella violenza e nella sottomissione. Non c'è superamento della fotografia senza realizzazione della sua caduta mercantile e non si può superare il delirio museale o mondano della fotografia senza realizzare la fotografia come «arte» in favore dell'uomo planetario. La fotografia ereticale della bellezza è tutto ciò che vive nella poesia a venire della Fotografia.

III. Della grazia, dell'amore e dell'eresia dell'anarca

PICCOLO ABBECEDARIO DELLA LINGUA SANTA DELL'ANARCA

DELLA GRAZIA. L'iconografia della grazia è in ogni luogo dove la vita non è. La fine del nomadismo ha coinciso con l'instaurazione delle ghigliottine della Chiesa e «lo stesso Dio, rivolgendosi agli uomini dall'alto della forca dove ha impiccato suo figlio, prodigherà loro il suo consiglio di amarsi l'un l'altro» (Raoul Vaneigem). Fra le rovine del giardino incantato, dove l'Uomo e la Donna hanno mangiato il frutto della conoscenza del bene e del male, s'annidano le inquietanti figure del popolo nascosto (fate, elfi, gnomi, draghi, angeli, diavoli, streghe...) che hanno rubato la spada e l'aspersorio grondanti di sangue della Santa Romana Chiesa e li hanno gettati negli abissi dell'anima.

Le sole persone con le quali stiamo bene in compagnia sono i folli, i briganti, i freaks e gli eresiarchi. Il rigore, l'onorabilità e il decoro li riserviamo alla bestialità della fede, della politica, dell'economia, del sapere... decomposti nella civiltà dello spettacolo. La cultura di un'epoca si misura sul numero di morti ammazzati nei campi di sterminio... per i camini sono passati i diversi, le minoranze, i *quasi adatti* che affermavano la propria identità e il proprio esilio contro tutto ciò che è e che non è ancora.

Il respiro della felicità superiore emerge sul disincanto dell'estasi come confine con dio... la salvezza è il tormento degli assassini, dei santi e dei profeti spettacolarizzati della modernità... ciò che trabocca dalla vita è l'insieme dei propri disgusti che riflettono una missione: quella di avere piena coscienza d'essere così stupidi da sperimentare tutti i coraggi, tranne quello di spararsi un colpo in bocca, per non udire più i lamenti di un'epoca della falsità e del conformismo sociale.

L'imbecillità governa ovunque e ciascuno agonizza nelle fognie di un destino che si è fatto con le proprie mani.

Breve annotazione amorosa in forma di erotismo.

«Perché non sento il Tuo “aspetta” quando ho il tuo uccello in bocca e perché non posso deridere questa taccagneria di sperma e di orgasmi e non appena schizzi dimostrarTi che è un risparmio più che insensato? Perché non posso leccarTi tutto, stanco e quasi ormai impotente, leccarTi e arraparTi durante un bocchino lungo un'ora... E perché poi non mi sveglio accanto a Te e non ti salgo addosso ancora nel dormiveglia con gli occhi assonnati e non Ti scopo sotto di me... Sdraiarmi per terra e carezzare e arraparmi volgarmente la fica e le tette con le mie stesse mani e masturbarmi davanti a Te fino a che Tu Ti pulisca fra le mie cosce e sul culo? E poi, arrapato e desideroso, accettarTi a fare finta che non ho più voglia di scopare, sollazzarTi l'uccello e spidocchiare tra i coglioni, leccarTi un po' e guardare con distacco come Ti si rizza l'uccello, per un attimo farTi provare tutto, dall'arrapamento fino all'insistenza quasi da mendicante, tirarTi con la stessa espressione per la barba e per l'uccello e soffiarti nei coglioni nel modo più arrapante di cui sono capace, fino a farTi incazzare al punto da sbattermi il culo e ficcarmi l'uccello dove capita, in bocca, tra le tette, al culo, nella fica e schizzarmi infine tutta da capo a piedi così che non mi resti altro da fare che andare di corsa a lavarmi, ficcarmi sotto l'acqua corrente e strofinarmi capelli compresi, entrare in bagno dove mi seguiresti e mi leccheresti tutta la fica tanto da schizzare ancora mentre lo fai?...

In culo oggi no/ mi fa male/ E poi vorrei prima chiaccherare un po' con te/ perché ho stima del tuo intelletto/ Si può supporre/ che sia sufficiente/ per chiavare in direzione della stratosfera» (Jana Černá)¹¹.

Inciampare nel pensiero del cuore è fare della tenerezza il covo di tutte le disobbedienze a venire.

È la malinconia che fa spuntare le ali all'uomo e lo porta via dalla banalità del mondo. Ci si uccide sempre troppo tardi

¹¹ Jana Černá, *In culo oggi no*, e/o, Roma 1992, pp. 66-8 e 36.

o non si vive mai abbastanza per contemplare l'eternità serena dell'anima. «Se la fenomenologia della tristezza porta all'irreparabile, quella della malinconia conduce al sogno e alla grazia» (E.M. Cioran). Colui che percepisce il respiro del cuore, conosce anche il mare della sofferenza e le spiagge dell'illuminazione. L'amore sopprime l'odio per dargli gli occhi... l'alba dell'amore è lo schiudersi dell'illuminazione, il fiorire dell'anima che si fa vita. Quando l'amore è Amore si prende tutta la vita, fino ai confini delle stelle. La sola terra dove nessuno va è quella del cuore! Ignorare se stessi significa ignorare il mondo.

«Un Uomo superiore aiuta il bisognoso; non rende il ricco più ricco» (Confucio). Il delirio più diffuso è quello di tutti che si identificano in tutti. La felicità di tutti non è mai la felicità di ciascuno e la felicità di ciascuno non è mai la felicità di tutti (Marguerite Duras). L'indecenza di vivere nella civiltà dello spettacolo significa disertare dall'educazione millenaria che l'umanità si è data, o integrarsi nella società dell'immagine globale, dove i milioni di dollari del cinema, televisione, fotografia, telefonia, computers, giocattoli... provengono dal mercato del petrolio, dell'oro, delle armi, della droga... e le campagne elettorali o i sogli pontifici sono le nuove ghigliottine.

«La saggezza della demenza» (E.M. Cioran) disvela ogni ordine possibile di salvezza; e la scabbia di ogni Credo in qualcosa o in qualcuno confonde la fiamma dell'imbecille con il volo eretico dell'angelo del *non-dove*. La grazia dell'apocalisse è il principio di un'*Età d'oro*... dove tutti i malvagi saranno eliminati e con il loro sangue saranno lavate le strade delle loro violenze e delle loro ingiustizie... sarà abolita ogni autorità, ogni gerarchia, ogni oracolo... tutti vivranno insieme come fratelli e nessuno sarà soggetto ad altri. Mio e Tuo non esitano in questa *Terra della gioia*, ogni cosa sotto il cielo è messa in comune,

nessuno possiede niente che non sia di tutti. L'*Età d'oro* determina la fine dei privilegi di pochi su molti. La loro vita raffinata significava la fame di grandi pezzi di popolo, i loro soprusi si reggevano sulle galere, i manicomi, i lager e i plotoni di esecuzione. Nell'*Età d'oro* tutti sono eguali perché sono diversi e godono eguale libertà... non c'è legge che non sia quella del cuore e ciascuno coltiva spontaneamente la propria anima. È a questa Terra di Utopia che Paolo di Tarso aspirava, quando affermava che «noi siamo uomini in questo mondo e non di questo mondo». Alla maniera dei vagabondi del pensiero e delle canaglie del libero arbitrio... quando le banche dispenseranno sorrisi, forse avremo un mondo migliore. Non facciamoci toccare né dalle nostre sconfitte né dalle nostre vittorie. Dietro ogni scemo c'è un villaggio in attesa d'essere bruciato. Il primo atto di disobbedienza è stato anche il primo gesto di libertà.

DELL'AMORE. L'iconografia dell'amore s'accende là dove il veleno delle parole trafigge i cuori degli angeli ribelli... le merlettaie dell'anima fanno della bellezza e della sofferenza un ritorno all'amore androgino - «prima che l'incesto divenisse sacrilegio» (Eva Loewe) - e l'unione tra fratello e sorella era un amore sacro. «Amami o uccidimi, fratello» (dice un pezzo del teatro elisabettiano di John Ford)... è sulle lacrime di Eros che sorge la poetica dell'oblio e fa del pensiero androgino l'origine di tutte le passioni. L'amore (disperso ai bordi della vita o in tutte le Belle Arti...) è l'ultimo rifugio di un mondo ulcerato dall'infelicità, cosperso di malinconia dove il respiro di due anime passa da bocca a bocca, s'incrocia in un'altrove senza fine che ridesta la tenerezza, la carezza, la sensualità e risuscita l'immaginale profondo della sessualità senza limiti né steccati accettati. «Si muore tutte le sere, si rinasce tutte le mattine; è così. E tra le due cose c'è il mondo dei sogni» (Henri Cartier-Bresson). Quando conosci l'amore si resta segnati per sempre, perché dall'amore nessuno torna indietro.

L'epifania dell'amore è una follia illuminata dove nessuno è sicuro di nulla, «tranne della sacralità degli affetti del cuore e della verità dell'immaginazione. Ciò che l'Immaginazione coglie come Bellezza dev'essere Verità» (Keats). Lo sguardo dionisiaco tocca nel profondo e smuove la superficie o si butta alla deriva dei propri desideri amorosi... vedere in trasparenza significa ri/volgersi fuori e ri/volgersi all'interno di noi... la conoscenza del mondo passa attraverso il cuore. Nel nostro cuore c'è sempre un bambino/a che segue il volo dei gabbiani, per vedere al di là del mare. «Cuore: Per ere incalcolabili non ebbe nome. Poi, in stato di confusione mentale, gliene diedero uno. Quando vola negli occhi, anche la polvere d'oro acceca» (Hakuin Ekaku). Nell'inverno dei nostri scontenti si stendono deserti di cieli dove nessuno va, per il timore che la luce dell'amore diverso trafigga il buio ordinario della vita, per sempre.

L'indecenza dell'amore è rendere gioia a ciò che è mortificato dall'oscenità dell'osceno. Se il genio comincia col dolore, l'amore ritorna all'amore senza fine dei bambini, perché non ha altra patria o covo che il loro cuore. «Per custodire e te e me, per rimanere due, devo imparare l'amore. Scendere nel cuore, mantenervi il respiro, non esaurirlo nell'opera, non paralizzarlo nel mentale. Armonizzarlo fra le spalle. Finché crescano delle ali? Ripiegate intorno a me, mi aiutano a restare in me, a non uscire da me per nulla, a resistere alla seduzione, alla violenza. Contemplo il fuori ma anche il dentro. Penso senza rinunciare a te, a me, a noi. Amo a te, amo a me. Il respiro va e viene - vita, affetto, intenzione. In me. In due» (Luce Irigaray)¹². La felicità dell'amore è sempre una rinascita. L'amore è l'impossibile magico che diventa possibile.

12 Luce Irigaray, *Amo a te*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

L'amore per la libertà (come per l'utopia) è la capacità d'interrogare l'origine della colpa e d'interpretare l'insolenza dell'oltrepassamento in una parola... Amo a te: è la magia dell'assenza, il passaggio dall'interiorità all'esteriorità... pensare l'amore come un ponte e non come un fine... essere in Te, in Me, in Noi... l'amore è la bellezza dell'incontro, il riconoscimento di due differenze che condividono i loro respiri. Qui la parola rompe i silenzi, avvicina i corpi e allunga la sensualità nei disincanti di un ri/conoscersi di là da ogni reale violato... l'amore si schiude all'amore in un soffio che tocca ciascuno attraverso le parole, le carezze, il «sentirsi» reciproco. L'amore e solo l'amore ha la capacità di metterci in contatto diretto col mondo che è dentro di noi. Chi ama senza riserve amato sarà sempre e nell'amore sconfiggerà ogni sorta di dolore, di difficoltà esistenziali. Amare significa crescere. Convivere con i propri svantaggi. Avere consapevolezza che la vita può essere qualcosa di più di un'infelicità prolungata... un'esperienza gioiosa che ogni persona carica d'amore rovescia contro i disagi della vita quotidiana.

DELL'ERESIA. L'iconografia dell'eresia non riconosce altra felicità che non sia l'insurrezione dell'intelligenza... essere eretici significa andare «contro l'educazione che l'umanità ha ricevuto» (Marguerite Duras, la bella). È l'odore di sangue che gronda dalla Bibbia che ha reso insopportabili i suoi boia sull'altar maggiore... il terrore è sempre ovunque e al fondo di ogni popolo che ami un simulacro al posto della fraternità tra gli uomini. Nel suo *Libro della concordia* (1180), Gioacchino da Fiore annunciava un'epoca di gioia alla fine di cicli storici... al *Tempo della conoscenza* (o delle ortiche), seguiva il *Tempo della saggezza* (o delle rose), e chiudeva la sua profezia col *Tempo dell'intelligenza* (o dei gigli)... qui ciascuno si faceva maestro e allievo di sé, non conosceva Inferno né Paradiso e la felicità di uno e di tutti era posseduta in questa vita e in nessun'altra.

Liberi uomini per un libero spirito dunque... ricerca di un'aristocrazia della vita migliore o della coscienza lucida, credere solo nel presente e fare dell'innocenza dei piaceri il principio di tutte le trascendenze, devianze ed epifanie delle verità alchemiche. Herman di Rijswijk, in pieno Medioevo affermava che

«non c'è Dio, che il mondo esiste da sempre, che le religioni sono il tessuto di assurdità di cui si vestono gli imbecilli... Cristo fu un imbecille, un chimerico ingenuo, e il seduttore dei semplici... io sono nato cristiano, ma non sono cristiano, perché i cristiani sono perfettamente stupidi... Tutti gli atti di Cristo sono contrari al genere umano e alla giusta ragione. Io nego apertamente che Cristo sia figlio del Dio onnipotente. Io ricuso il fatto che la legge mosaica sia stata ricevuta in un faccia a faccia con un Dio visibile. Io stimo che la nostra fede è una favola, come dimostrano le buffonerie della nostra Scrittura, le leggende bibliche e il delirio evangelico. Ritengo falso il nostro Vangelo, perché chi può creare il mondo senza incarnazione può anche salvarlo senza incarnazione»¹³.

Per avere espresso le sue idee a mezzo stampa, un tribunale dell'Aja condannò Herman alla prigione a vita... riuscì a evadere, quando fu ripreso se ne occupò la santa Inquisizione che lo bruciò vivo (con i suoi libri) sulla pubblica piazza, il 15 dicembre 1512.

«Un mappamondo che non includa Utopia non merita neppure uno sguardo» (Oscar Wilde). *Ou-topia* è il «non luogo» o posto diverso dal quale ci troviamo a vivere. *Eu-topia* è il «buon posto» o «luogo del vivere felice» dell'Anarca. L'Anarca è l'eresiarca senza tetto né legge... il suo cuore si spinge così lontano perché non sa dove va. L'Anarca è ovunque e in nessun luogo... frequenta la solitudine degli ultimi titani del pensiero

13 Citazione scippata al nostro Moleskine. Una macchia di vino rosso ha impedito la decifrazione completa del saccheggio e non ce ne dispiace affatto, perché niente è sacro e tutto si può dire. Noi che siamo per l'elogio del plagio, niente ci fa più felici di essere a nostra volta derubati, come succede tra i banditi di confine e i pastori di sogni.

libertario... è indifferente a qualsiasi regola o valore della società statuale. La filosofia nichilista dell'eterno ritorno è tutto ciò che interessa l'Anarca: «L'eterno orologio a polvere dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolto, e tu con esso - granello di polvere dalla polvere venuto» (Nietzsche, il maestro). Ciò che importa all'Anarca non è il naufragio dell'umanità... ma l'insurrezione del Singolo, il Grande Solitario, il Ribelle che è capace di resistere nelle situazioni più difficili e disperate per lo spirito... l'Anarca è un moralista che si trova a «vivere senza principi» (Henry David Thoreau), a rivendicare la «disobbedienza civile» come diritto di avere diritti... è il Ribelle, l'agnostico, «il singolo, l'uomo concreto che agisce nel caso concreto. Per sapere che cosa sia giusto, non gli servono teorie, né leggi escogitate da qualche giurista di partito. Il Ribelle attinge alle fonti della moralità ancora non disperse nei canali delle istituzioni» (Ernst Jünger, il compagno di strada)¹⁴.

La lingua santa dell'Anarca si chiama fuori dalla terribilità delle idee dominanti e ovunque si trovi l'Anarca applica l'antico principio secondo il quale - l'uomo libero - difende la propria identità con ogni arma... la sua Arte è un vero e proprio invito alla resistenza, alla clandestinità, alla sovversione non sospetta dell'immaginale. La poetica del fuoco dell'Anarca è una *rêverie* libertaria che grida no! alla tentazione del Nulla, e non ha bisogno di vedere per sognare un mondo più giusto e più umano per tutti. L'Anarca è un incendiario della fantasia che moltiplica i conflitti umani nella fiamma ereticale della verità disvelata... «Ogni uomo possiede il proprio rogo segreto» (Gaston Bachelard). L'incendiario e l'incendio s'intrecciano negli occhi allucinati dalla gioia o dalla trasparenza dei sogni... L'Anarca è un re senza regno e come i bambini o i «quasi adattati», non ha mai dimenticato di essere stato un principe.

14 Ernst Jünger, *Trattato del ribelle*, Adelphi, Milano 1990.

III. Fotografia della miseria nella civiltà dello spettacolo

La civiltà dell'immagine nasce con i campi di sterminio nazisti e la bomba atomica su Hiroshima. L'economia che trasformava il mondo traduceva i morti nello spettacolo e il massacro dei propri simili diveniva specchio di una delazione prolungata. Mano a mano che si allargavano i campi di morte delle guerre, si alzavano i dividendi delle banche e dei mercanti di armi. Alla mano della politica che accarezza, succede sempre la garrotta. Il saccheggio e la distruzione di una civiltà si fonda sulla convinzione che le guerre siano giuste o sante, mentre i dirigenti di un partito che un tempo si era definito «comunista» hanno detto che la loro guerra (in Jugoslavia) era umanitaria. In politica, specie quella istituzionale, per risultare intelligenti, basta confrontarsi con avversari un po' più stupidi.

Nella in/civiltà dell'immagine tutto è permesso. La politica estera dei Paesi ricchi è divenuta esperta in guerre e genocidi perpetrati contro i popoli più poveri del pianeta e l'intollerabile è che i mezzi audiovisuali del dolore hanno soppiantato le forme popolari del bello con la trucidità del «diritto di cronaca», visto, ripreso e diffuso sugli stessi moduli (estetici ed etici) della volgarità illusionistica (pubblicitaria) o della propaganda politica (cartellonistica). Il cuore di un mondo senza cuore è la condizione mercantile nella quale anche la fotografia diventa gioco o menzogna e sono sempre più rari i fotografi del desiderio di trasformazione della miseria dell'umanità, in qualcosa di più giusto e più umano. Non è importante fotografare l'uomo che capita davanti alla fotocamera, quanto raccontare come vive questo uomo sulla terra.

La fotografia della miseria rispecchia la merce come spettacolo e lo spettacolo è il momento in cui la merce entra a far

parte della vita sociale. Non ci sono né complici né spettatori, solo clienti affezionati della dittatura del gusto sparsa nei tinelli dei proletari e nelle «Terrazze Martini» con le olive, dove qualche «nobile» mecenate finge di conoscere le ultime schiappe degli intellettuali più richiesti dalla platea satellitare.

«I comunardi si sono fatti uccidere fino all'ultimo perché anche tu possa acquistare un'apparecchiatura stereofonica Philips ad alta fedeltà» (Raoul Vaneigem) o possa partecipare a gettare la calce sulle fosse comuni degli indifesi, dei senza voce, degli ultimi del pianeta, come atto umanitario. La civiltà della fotografia non si fregia né di ideologie, né di modelli, né di dogmi culturali sui quali dissertare, dissentire, rovinare, perché li contiene tutti ed è al loro servizio. La fotografia in forma di poesia è quella che non si straccia la seconda volta che si guarda. Ci commuove la scrittura fotografica che fa della bellezza ereticale, della dolente malinconia amorosa per il diverso da sé, la caduta o il disvelamento della disumanità dominante. Il resto è merda.

La fotografia muore di fotografia. La pazzia per la «bella fotografia» nasce da una cattiva educazione all'immagine che il cinema, la carta stampata, la televisione e i fabbricatori di pellicole e macchine fotografiche hanno disperso nell'immaginario collettivo. L'ignoranza dei fotografi (specie i più foraggiati dalle marche di fotocamere) è abissale. Credono di sapere tutto sul valore degli attrezzi di lavoro, sulle sensibilità delle pellicole, sull'avanzare del digitale nella presa del potere della fotografia da parte del popolo... e insieme a una marea montante di squinternati che si attaccano al collo, come un giogo, la macchina fotografica e imperversano a ogni angolo delle metropoli, delle campagne (o viaggi specializzati nel turismo sessuale sui bambini...), non si accorgono che la loro cecità creativa è una sorta di schiavitù e di genuflessione ai riti e ai dogmi della società dell'apparenza.

La storia della fotografia non mostra l'inefficacia delle fotografie per la conquista di un'umanità migliore, ma è soltanto la somma delle vanità mercantili smerciate come «avvenimento» artistico.

La caccia alla fotografia d'arte o d'impegno civile (fa lo stesso), è aperta. Quelli che fanno le fotografie d'arte per l'arte sono mezzi fotografi, quelli che fanno fotografie come dice l'industria culturale sono degli stupidi che credono davvero che la fotografia possa essere il mezzo con il quale raggiungere la celebrità (visibilità) televisiva, che è il massimo dello loro squallide aspirazioni. Fino a venti anni tutti scrivono poesie o fanno fotografie, poi restano i cretini e i poeti - diceva Benedetto Croce (forse).

Nella società dello spettacolo sono in molti ad aver fatto della fotografia il postribolo di idee genuflesse al feticcio della merce. Non resta che ignorarli o restituirli alle cloache (della «bella borghesia» o del clientelismo sinistrorso) dalle quali sono usciti. Di alcuni imbecilli parleremo la prossima primavera di bellezza. Sia lode ora ai fotografi di vera e più umana società...

23 volte aprile 2004 e 16 volte febbraio 2005

TRE APPENDICI

A. *Conversazione con Ando Gilardi*

B. *Ando Gilardi, sulla decostruzione situazionista dell'arte*

C. *Archivio storico-fotografico*

CONVERSAZIONE CON ANDO GILARDI

*SULLA STORIA INFAME DELLA FOTOGRAFIA PORNOGRAFICA
E SULLA STORIA BASTARDA DELLA FOTOGRAFIA SOCIALE*

Caro Ando,

spero che tu stia bene. Ti scrivo di nuovo perché vorrei conversare un po' con te, per lettera, su temi che hai trattato lungo la tua vita di fotografo e di autore di saggi fuori dalle convenzioni (l'intervista la pubblicherò nel prossimo numero della rivista *APARTE. MATERIALI IRREGOLARI DI CULTURA LIBERTARIA*). Come quando ci mettiamo nel tuo giardino, tra le tue statue détournate o nel tuo studio, tra i tuoi incredibili quadri che riportano ai colori di un'infanzia intramontabile. E parliamo di chi ha ammazzato la Fotografia o ne ha fatto una minestra scotta di successo. Tutte cose lecite, direbbe il boia di Londra, prima d'impiccare l'ultimo fotografo che sceglie la parte contro la quale stare.

A proposito della «Storia infame della fotografia pornografica». Dalla nascita della fotografia agli anni '60, si possono scorgere non solo l'istante ludico e i pruriti eidetici di una bellezza disseminata, dissipata, vissuta ai bordi dell'adolescenza in fiore... ma si nota anche un guardare chi è guardato come una profanazione del rituale amoroso, una specie di estetica del dono che si abbandona a passioni inconfessabili... qualcosa che rimanda all'inveramento delle rivolte giovanili d'ogni tempo. Se Atget fotografava le vie di Parigi «come un luogo del delitto», Brassai fotografava le puttane dei bordelli come madri di famiglia ed era subito poesia. Non credi?

A riguardo della «Fotografia sociale», sostenuta, celebrata o tradita in molti testi di storici e critici dell'immagine fissa, non è difficile leggere affermazioni senza fondamento su opere e autori (non sempre) di grande spessore autoriale. Pensi ancora le stesse cose che scrivevi in quel testo così libertario che hai pubbli-

cato diversi anni fa sulla storia della fotografia sociale? Tra fotografia e società c'è un ponte da costruire o un confine da violare? Tina Modotti, Diane Arbus, Roman Vischianc, Peter Magubane... hanno lacerato inutili perbenismi oleografici e sono passati dalla fotografia alla vita e dalla vita alla fotografia trasversale. La fotografia non serve a niente se non dice qualcosa su qualcosa e possibilmente contro qualcuno... non importa fotografare l'uomo, ciò che importa è fotografare come questo uomo sta al mondo. Lewis Hine, Jacob Riis, Henri Cartier-Bresson... hanno (in modi diversi) fissato nell'argento vivo della pellicola, la storia degli affamati, degli offesi, dei «quasi adatti» della civiltà dello spettacolo. «La fame è un fuoco freddo» (diceva Gordon Parks che l'aveva conosciuta da vicino) e la macchina fotografica può essere una piccola arma contro le ingiustizie della terra. Ti commuove ancora quella fotografia delle idee sparse contro questo cielo e contro questa terra? Che non teme nessuno sputo, nemmeno quello del silenzio o della persecuzione? D'altro canto Ando, siamo nati per rubare le rose sulle tombe dei ribelli caduti. Ti abbraccio con l'amorevolezza degli spiriti eretici e con chi ami e chi ti ama. Ciao a te amico e maestro.

Pino Bertelli, 22 volte febbraio 2002

Caro Pino,

eccoti l'intervista, stavolta l'ho scritta perché le domande sono abbastanza corte da poterle leggere tutte. Poi siccome sono più che mai vecchio, malato ma felice, non volevo andarmene senza fare conoscere la verità a un grande fotografo ritrattista che stimo come tale. Come uomo «impegnato» socialmente no: ma spero proprio che tu sia in malafede. Tuttavia, trovi nella busta anche le fotocopie di due pagine che raccontano la storia di 90 bambini ebrei che è di fonte tedesca, nazista, prelevata dai documenti della Wehrmacht e della giustizia tedesca. Ora tieni conto che non si tratta di una eccezione

ma della regola: i bambini ebrei da 0 a 12 anni assassinati furono circa 700.000. Ma solo la quinta parte con il gas, e furono i più fortunati perché entrarono nella camera senza saperne niente. Gli altri furono «fucilati» come questi. La gente non sa come si fa: non c'è nessun plotone, si devono uccidere uno per uno e bisogna essere in due. Uno tiene fermo il bambino e l'altro gli spara con il fucile se può, ma è raro, alla testa. A «collaborare» con l'uccisore furono il più delle volte la mamma o il papà.

Ora siccome io sono davvero razzista, o se vuoi razzofilo, mi importa solo dei bambini ebrei, degli altri niente. Per una ragione diciamo naturale: non c'è più spazio nella mia mente, è una questione fisica. Ma una volta conosciuti i fatti dovrebbe essere lo stesso per tutti, e invece non è. Mi spiego con una parabola: nel paese dei Coprofili c'era una trattoria famosa per le sue polpette di merda al sugo della stessa. Un giorno un avventore fa una scenata spaventosa al cuoco e al cameriere perché nella sua polpetta di merda ha trovato un capello! È proprio ciò che fai tu quando non solo fotografi i bambini di strada brasiliani ma poi dopo ne scrivi. E altri «impegnati» come te. Vi indignate per qualche microscopico insignificante capello e siete nati cresciuti vivete e mangiate in una gigantesca polpetta di merda. Ripeto e concludo: spero proprio che un mio amico grande fotografo finga e che i suoi «indigni» come li chiamano a striscia la notizia siano solo scena.

Ti ho scritto e risposto volentieri perché vivo giorni di allegria, di felicità. Ha vinto Lepin [Le Pen]! Finalmente un antisemita dal volto umano, onesto e sincero. Non sopportavo più quelli del Giorno della Memoria, soprattutto di «sinistra», anche se ho da un secolo il pelo sionista sullo stomaco. Ti abbraccio e per pietà non rispondermi che anche se fosse soltanto per un capello... eccetera eccetera. So già tutto, risparmiami.

Ando Gilardi, 23 aprile 2002

1. SULLA STORIA INFAME DELLA FOTOGRAFIA PORNOGRAFICA

Pino Bertelli - Col tempo anche i ciechi, i sordomuti e gli imbecilli che si sono occupati di fotografia (anche di quella a/convenzionale) sono stati costretti a riflettere sulle differenze che esistono (se esistono) tra erotismo e pornografia. Il primo atto di libertà è nato con il primo gesto di disobbedienza... Qual è la tua opinione su questi temi? Il tuo punto di vista?

Ando Gilardi - *La differenza fra erotismo e pornografia non riguarda le immagini, non è una loro qualità. Riguarda un giudizio soggettivo che cambia da persona a persona, dal tempo, dal luogo... persino dall'ora del giorno. Dopo mezzanotte si trasmettono immagini erotiche che un'ora prima sarebbero state pornografiche. Scrivendone la «storia infame» ho raccontato quella delle fotografie vietate, perseguitate, clandestine in un certo luogo e momento. Oggi ci sono paesi dove si punisce addirittura con la morte chi diffonde immagini che a mezzora di volo appaiono nei caroselli pubblicitari.*

P.B. - La tua storia infame della fotografia pornografica a me sembra insegnare molte cose... intanto a sospendere giudizi morali su ciò che la ragione comune ritiene «giusto» o «ingiusto» riguardo alle cose dell'amore... il solo peccato da condannare è la stupidità... Per l'amore (anche in fotografia) non ci sono catene, non credi? L'amore basta a se stesso e se ne frega dei comandamenti del mondo... è così?

A.G. - *Premesso che la stupidità è un nome diverso dato alla violenza, ovvero al principale comportamento dell'uomo contro gli altri uomini, gli animali e le cose; è chiaro che anche l'amore, i rapporti sessuali, nella norma sono stupidi: tantissimo. Secondo un dato ottimistico, diciamo che nel cosiddetto rapporto di coppia, almeno sette volte su dieci uno dei due è una vittima e se si considera il disgusto o anche solo l'indifferenza come una violenza subita, la vittima è sempre la donna.*

P.B. - In certe immagini pornografiche di anonimi (e occasionali) fotografi (specie dalla nascita della fotografia agli anni '60)... si possono scorgere non solo l'istante ludico e i pruriti ereticali di una bellezza disseminata, dissipata, vissuta ai bordi dell'adolescenza in fiore... Qual'è la tua infamia di storico della fotografia pornografica? O storico della bellezza rubata all'eternità della storia?

A.G. - *Un conto è il rapporto fra il pornografo e il soggetto o i soggetti della fotografia che chiameremo d'ora in poi «pornografica»; e un conto è il rapporto fra chi la guarda. Il rapporto fra il fotografo e il soggetto in genere non è violento: il soggetto, quasi sempre la donna, può essere contenta di «posare», ci si diverte, è compiaciuta, molte volte la sua è una «prestazione» amorosa più bella e godibile dell'amplesso. Per la poca esperienza che ho alla donna piace più essere «posseduta» fotograficamente che fisicamente. Oppure la sua è una prestazione retribuita. Anche il rapporto fra l'immagine e il suo cosiddetto fruitore solitario è in se stesso piacevole e liberatorio. L'atteggiamento moderno ufficiale contro la masturbazione, dopo l'antisemitismo, è una delle vergogne razziste dei tempi moderni.*

2. SULLA STORIA BASTARDA DELLA FOTOGRAFIA SOCIALE

P.B. - La fotografia sociale sostenuta, celebrata o tradita in molti testi di storici e critici dell'immagine... è sovente un pretesto per fare della letteratura di basso profilo su opere e autori di grande spessore autoriale... nella tua *Storia sociale della fotografia* affronti da più punti di vista violenze, inginocchiamenti, ribellioni... a tanti anni dalla pubblicazione del tuo libro (ristampato di recente da Mondadori) e che credo contenga anche dei valori politici, sociali, di memoria storica piuttosto

fuori dalle convenzioni del suo (e di questo) tempo... cosa aggiungeresti ora a quel tuo testo così singolare? Tra fotografia e società c'è un ponte da costruire o un confine da violare? Al di là delle suggestioni massmediatiche, cosa significa il termine fotografia sociale?

A.G. - *La «mia» storia sociale della fotografia è sostanzialmente quella dei progressi dei mezzi tecnici per farla: della loro progressiva facilitazione. Il prodotto, le immagini fotografiche, sono tanto più sociali quanto più semplice ed economico è il «prenderle». Alla base c'è un equivoco: chi oggi «fa» ovvero «prende» una fotografia, non la produce ma la consuma un milione di volte meno una su un milione. Una certa distinzione si può fare per il fotografo professionista che la prende per vederla. Ma secondo le misure ufficiali della Kodak che se ne intende, su cento milioni di istantanee (perché da un secolo sono tutte istantanee) solo una è stata presa con l'intenzione di venderla. Un paragone può essere fatto con il fumo: chi fuma una sigaretta non crede di avere prodotto una sigaretta ma di averla bruciata. Poi getta la cicca. Il fotografo invece si illude del contrario, anche se a sua volta poi getta la «cicca». Ma questo però è positivo: fotografare non porta il cancro ed è un piacere, un hobby, migliore degli altri.*

P.B. - L'immaginale tradito della fotografia sociale si evidenzia nelle ideologie, nelle fedi, nelle canagliate mercantilizie della società in forma di spettacolo soltanto... Fotografare i volti della società significa entrare nel cuore degli umiliati e degli offesi... esporsi alla propria ragione di invettive o di vessazioni che fanno di un fotografo un poeta e di un poeta un bambino con la luce negli occhi e il dolore nel cuore... Non credi che la fotografia possa anche essere altro dal mercato al quale si genuflette?

A.G. - *Chi fotografa, anche chi lo fa «seriamente» e seriamente ne parla e ne scrive, ha un'idea vaga, o addirittura erra-*

ta, di cosa sia la Fotografia: diciamo della sua importanza, dei suoi effetti nella vita degli uomini. Il primo secolo e mezzo è trascorso e non ha lasciato una vera cultura fotografica: in nessun altro campo sono state scritte tante stupidaggini. Sono ovviamente immagini fotografiche, più precisamente, «istantanee», anche quelle del cinema e della tv; anzi, lo sono più delle altre. La gente non distingue nemmeno le fotografie all'argento da quelle all'inchiostro e non sa che la stampa tipografica nel libro o nel giornale, cambia radicalmente il significato morale e materiale delle immagini. Una fotografia pubblicata non ha più il significato di prima ma quello della scelta della sua pubblicazione: è ovvio.

Ogni anno, è un dato ufficiale controllato in base alla produzione dei materiali, ogni abitante della terra, consuma 12/15 fotografie all'argento e 5.000 all'inchiostro. Mille anni fa un abitante di Parigi ne consumava 50. Oggi una (1) fotografia non ha significato; ne occorrono migliaia sullo stesso tema, problema, soggetto eccetera perché si produca il «significato» e perché ciascuna del mucchio rappresenti qualcosa. Come occorrono mille morti perché ci sia una «strage», tuttavia di questi tempi ne bastano due o tre: naturalmente ammazzati nei luoghi che contano politicamente. Se un ebreo uccide due palestinesi fa una strage; a un europeo per farla occorrono almeno un migliaio di ebrei o di slavi. Cosa c'entra con la fotografia?

C'entra perché per dargli un significato sociale fra tutti i soggetti possibili, i morti ammazzati vengono al primo posto; poi vengono gli affamati bambini con le croste e le mosche attorno alla bocca; poi senza le mosche; poi quelli senza un piede perduto sopra una mina; poi la mamma con i piccoli in braccio con la pancia gonfia... disgraziatamente in questo elenco desunto da controlli statistici su 50 illustrati, le donne nude vengono al 20° posto. È una vergogna! In quanto al mercato: tutto si genuflette al mercato, anche lo stesso mercato. E

fino a quando non si riuscirà a caricare l'apparecchio con la cinghia dei calzoni anche la Fotografia.

P.B. - La fotografia non serve a niente se non dice la verità delle lacrime o la gioia del cuore... non importa fotografare l'uomo, ciò che importa è fotografare come questo uomo sta al mondo... i cacciatori di sogni, come i gitani, considerano a ragione che la verità non vada mai detta che nella propria lingua, perché nella lingua del nemico regna la menzogna... Il tuo libro e le tue idee sulla fotografia sociale scoperciano molte tombe e annunciano sovente altri venti e altre tempeste culturali sulla parte più indifesa dell'umanità... ho letto bene?

A.G. - *Caro Pino, entrambi prendiamo terribilmente sul serio la Fotografia, però ciascuno al contrario dell'altro. Tu sei il positivo e io il negativo. Dove tu registri la luce, il bianco, io il buio, il nero. Ma anche questo ci rende amici. Una volta ti ho detto, in pubblico, che nel gioco della torre dovendo scegliere chi buttare di sotto fra un tuo ritratto di bambino povero brasiliano e il bambino in persona, io avrei avuto dubbi e gettato giù il bambino. E lo credo davvero, non scherzo affatto! La vita umana, e lo puoi verificare in ogni momento nel mondo, NON HA UN VALORE REALE!!!*

Intendiamoci, non l'ha mai avuto, ma oggi meno che mai per ragioni statistiche: siamo più di sei miliardi. La vita dell'uomo, di un uomo, di un bambino, di un «essere» acquista qualche valore, anche se minimo, dopo che gli hanno preso la fotografia. Questo vale specialmente per la donna nuda: la pornografia è l'ultima speranza, l'ultimo significante, per essere qualcosa di significativo.

E poi per concludere, ho un'ultima brutta notizia da darti: la fotografia analogica, come la tua e la mia, è finita. Morta! Comincia l'evo della digitale. Per carità informati in tempo.

Fine

ANDO GILARDI

SULLA DECOSTRUZIONE SITUAZIONISTA DELL'ARTE,
DELLA STORIA E DELLO SPETTACOLO
NELLA FOTOGRAFIA ANALOGICA & DIGITALE

APOLOGIA TERRENA DI UN MAESTRO
DELL'ARTE DIGITALE, NUMERICA O
ELETTRONICA NATA DALL'ARTE.
OVVERO, LA POETICA DELLA TRA-
SGRESSIONE FOTOGRAFICA INSEGNA-
TA AI BRIGANTI D'OGNI CETO, AI
DISERTORI D'OGNI SAPERE, AI
MAGNIFICI RANDAGI D'OGNI EPOCA,
BASTA CHE SIANO BELLI E INTELLI-
GENTI E CHE LA LORO EVERSIONE
ERETICALE NON SOSPETTA DISVELI I
MIGLIORI DOGMI DELL'ORDINE DEL-
L'APPARENZA ATTI A SOSTENERE
UNA BUONA POLITICA E UNA BUONA
MORALE E MOSTRI CHE OGNI BUONA
POLITICA E OGNI BUONA MORALE SI
FONDANO SUL CAPPIO DEL BOIA.

*Chi conosce la forza
non sempre sa scrivere
e chi scrive
non sempre conosce la forza,
anche se qualche volta
la meriterebbe».*

Charles Duff

*L'arte è una vecchia troia
che divora i suoi figli...*

James Joyce

*Il tuo lavoro filosofico
lo hai svolto in giro per birrerie,
in compagnia della mia fica,
nella disperazione,
nel cinismo e nell'infamia,
dappertutto
ma non nelle biblioteche.*

Jana Černá

I. DISCORSO ERETICALE SULLA BELLEZZA DELL'ANIMA

La bellezza c'entra. Nelle cose in forma di poesia. E c'entra anche l'anima. Non quella dei credenti in tutto e nemmeno a quanto dice il capobanda della Compagnia di Gesù, Martin Lutero, e cioè che «il potere della bellezza discende da Dio»¹. Una sciocchezza alla quale non va incontro nemmeno Agostino, il berbero, o Meister Eckart, per i quali la bellezza è «specchio dell'anima» e l'anima non ha di mira beni, né onori, né utilità, né devozione interna, né santità, né premio, né regno dei cieli, ma ha rinunciato a tutto ciò² in cambio di un po' di sana iracondia. Là dove più non mi cerchi io sono, diceva.

Ando Gilardi (maestro e amico fraterno) è critico, storico, saggista della fotografia sociale, di quella pornografica e teorico della bellezza eversiva della fotografia digitale. Non siamo sempre d'accordo su alcune opinioni di Gilardi o forse lo siamo su tutto ciò sul quale è importante pensare, dire e fotografare. E questo basta perfino a far schiudere l'uovo di Durruti, che in quella breve estate di Anarchia³ ha mostrato che l'amore dell'uomo per l'uomo è il primo crimine che un poeta possa commettere. Ecco perché ho tenerezza per le antiche gesta del boia di Londra⁴: aveva compreso, con dovizia d'intenti, che «lo slogamento del collo è l'ideale a cui si deve aspirare», per far piazza pulita dei mercanti del Tempio di tutte le arti. Dopotutto non

1 Malachi Martin, *I gesuiti. Il potere e la segreta missione della Compagnia di Gesù nel mondo in cui fede e politica si scontrano*, SugarCo, Milano 1987.

2 Meister Eckart, *I sermoni*, a cura di Marco Vannini, Edizioni Paoline, Milano 2002.

3 Hans Magnus Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia. Vita e morte di Buenaventura Durruti*, Feltrinelli, Milano 1978.

4 Charles Duff, *Manuale del boia*, Adelphi, Milano 1980.

«esiste un santo senza un mostro» (Iosif Brodskij)⁵. La frequentazione dei santi, come degli stupidi, genera una specie di euforia o una fascinazione della sacralità di tutte le cose e sono in molti a fare della teatralità pubblica materia di terrore.

Per tutto questo e altro ancora, è importante conoscere la gloria eccelsa dei papi, dei generali, dei tiranni, dei presidenti, dei primi ministri che hanno inventato modi geniali con i quali hanno reso grande l'intera umanità. Come le persecuzioni degli infedeli nelle crociate papaline, i roghi dell'Inquisizione della Santa Romana Chiesa, le bombe atomiche degli americani, i campi di sterminio nazisti, stalinisti e delle «guerre sante»... questi baluardi della democrazia, dell'ideologia o della fede hanno concimato i campi di grano col sangue dei popoli e dovunque nel mondo hanno distrutto l'età dell'innocenza negli occhi dei bambini scalzi nel sole e con la faccia nella pioggia. Poi l'hanno fatto scrivere, fotografare, filmare nelle storie dell'uomo e della sua civiltà, tutto in maniera molto castigata, perché lo si possa leggere, vedere e tenere vicino al crocifisso in tutte le famiglie.

Al di là del bene e del male, amo e stimo Gilardi per la sua intelligenza belligerante, il suo essere uomo eversivo, prima di essere qualunque altra cosa. È con lui che voglio andare a cogliere le rose nei giardini dei morti d'ogni sapere o ridere sul sentiero di stelle dei magnifici randagi (non solo) della fotografia. «Un uomo di genio è insopportabile se non possiede oltre ad esso almeno due altre qualità: riconoscenza e pulizia» (F.W. Nietzsche)⁶. Gilardi non possiede tutto questo soltanto, ma ha in più quell'oncia di coraggio e follia libertari che rende i saggi senza altare uomini, e gli uomini senza tetto né legge, anime grandi.

5 Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi, Milano 1991.

6 Friedrich W. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit.

II. DISCORSO EVERSIVO SULLA BELLEZZA DELLA FOTOGRAFIA

Le idee di bellezza della fotografia (anche digitale) emergono dalle fondamenta degli incurabili. La fotografia è specchio, camera chiara di un bordello senza muri (Roland Barthes), linguaggio della disobbedienza o non è niente. La bellezza in fotografia è rara. Anzi quasi inesistente. Attrezzandoci a fare un discorso ereticale sulla bellezza, s'intende non solo fotografica, non possiamo non ricordare Lev Tolstoj o Benedetto Croce, ma sopra ogni cosa è la visione eccelsa e l'eccelsa scrittura dell'abate Giuseppe Spalletti che più ci aggrada l'anima.

Nel suo trattarello (*Saggio sopra la bellezza*, pubblicato anonimo nel 1765), l'Abate dibatte sulla bellezza come rappresentazione estetica di qualcosa che riguarda l'interpretazione personale che identifica il bello con il caratteristico. Il concetto è stato ampiamente dibattuto da Kant, Goethe, Schelling o Hegel. Spalletti lo esprime così:

«Per accomodarmi alla costumanza, che praticasi, incomincerò questo mio ragionamento colla definizione della Bellezza; la quale a mio avviso è quella modificazione inerente all'oggetto osservato, che con infallibile caratteristica, quale il medesimo apparir deve allo intelletto che compiacersi in riguardarlo, tale glielo presenta. Farò constare, che il diletto dalla Bellezza occasionato ha la sua radice nell'amor proprio, il quale in una tal maniera padre di quella proclività, che per la Bellezza abbiamo, possiamo chiamare; essendo che l'anima sdegnata essere prodiga di encomi verso quegli oggetti, che il menomo incomodo recar le possono. Tutto ciò ch'ella a primo aspetto non percepisce adeguatamente, anzi che encomiarlo, lo vitupera. Perché l'amor proprio è certo di andar meno al disotto pronunziando brutto»⁷.

7 Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, Aesthetica, 1992.

Erano belli per la fotografia, gli insorti ammazzati sotto gli occhi dei fotografi ambulanti alla sconfitta della Comune di Parigi. Ciascuno reclamava la propria parte di piombo in cambio del diritto di avere diritti per tutti i diseredati della terra. Le responsabilità etiche ed estetiche cominciano dai sogni.

La *querelle des anciens et des modernes* sulla fotografia analogica o digitale che incendia (ma è soltanto una recita di marionette) le pagine delle riviste specializzate, non interessa nessuno, fuorché i dividendi delle aziende di apparecchi e materiali fotografici. Le immagini «numeriche», contaminate di Gilardi, si chiamano fuori dalle diatribe dell'effimero, s'involano nella decostruzione dell'arte (sotto ogni forma) per restituire alla bellezza il caratteristico e riprodurla, sconvolgerla, détournarla (senza diritti d'autore) verso una visione liberata dell'arte museale e dell'arte d'avanguardia. Che sono sempre state le puttane tollerate di ogni potere. Il plagio è l'arte della bellezza rinnovata. La grandezza del plagio è auspicabile sotto ogni cielo. E grande sarà l'epoca che erigerà ai plagiatori d'ogni arte non monumenti ma falansteri dove dispensare la propria sapienza.

Come è noto in ogni buona scuola (specie se gli insegnanti hanno fatto il '68), il punto più alto della creazione artistica l'ha raggiunto il nazismo, con l'invenzione delle camere a gas per i «quasi adatti» e l'eliminazione di oltre sei milioni di ebrei colpevoli di deicidio, forse. Questa bella gente non si è fermata neanche di fronte ai sovversivi, agli zingari, agli omosessuali, ai pazzi, agli storpi... li ha passati per i camini e dispersi nel cielo di mezza Europa. Anche Dio era con Hitler. Insieme alla Chiesa cattolica e le fabbriche di armi. L'arte autentica veniva bruciata nelle piazze e i poeti dell'anima bella sotterrati nelle fosse comuni (una caduta estetica di cattivo gusto). Non era Goebbels che diceva «quando sento parlare di cultura, metto mano alla pistola!». La ragione della violenza è una perversio-

ne senza eguali. Uno sputo ha sempre radici più profonde di qualsiasi indottrinamento.

Il rifiuto dell'arte come lezione educativa l'aveva già esaminato Jean-Jacques Rousseau nella *Lettera sugli spettacoli* (1758)⁸. Rousseau lancia i propri strali contro la stratificazione del pensiero senza riserve né timori reverenziali. Si muove sulle stesse affabulazioni a/convenzionali di Platone, Luciano di Samosata, Giordano Bruno, Tommaso Moro, Rabelais, Cervantes e respinge l'arte come pedagogia dei «buoni sentimenti». Rousseau sostiene (a ragione) che l'arte ha la funzione politica di controllo sulle menti e sui corpi. Coglie nella filosofia politica della città e nei valori dettati dai governanti un coacervo di regole e illusioni che intrappolano l'uomo nelle disuguaglianze e impediscono il godimento dei piaceri. Di contro, elabora un'estetica della festa (popolare), un'etica del sublime, come liberazione dei desideri che emergono da ciò che lui chiamava la «geometria delle passioni».

III. DISCORSO SULLA PADRONANZA E LA SERVITÙ DELL'ARTE

L'arte ha i propri padroni e i propri servi. Gli artisti non c'entrano nulla. Sono sempre stati al servizio d'ogni potente e d'ogni mercante. Il genio è un'altra cosa. E questo vale anche per Picasso, che ha firmato migliaia di opere soltanto per soddisfare le richieste economiche di qualche avido committente della buona borghesia e alcune pescivendole scollacciate. Il che non è affatto sconveniente. Ciascuno ha un prezzo e di solito è molto basso (specie per gli autodidatti che provengono dalle

8 Jean-Jacques Rousseau, *Lettera sugli spettacoli*, Aesthetica, 1995.

fogne proletarie) per entrare nella società dello spettacolo, danzando. «Nel mondo *realmente rovesciato*, il vero è un momento del falso» (Guy Debord)⁹. Il trionfo della merda d'artista non conosce frontiere. Andy Warhol è un prototipo interessante. Come Helmut Newton o Roberto Benigni in altre forme di comunicazione. Il tipo d'artista di successo è colui che si adatta a tutte le stagioni della politica e della merce: una specie di profeta dell'arte contemporanea seduto su un letamaio.

La società dello spettacolo non ammette folli che con dodici candele accese su un cappellaccio vanno a dipingere paesaggi dal vero e nemmeno gente di genio che in nome di Eliogabalo (l'anarchico incoronato) finiscono in manicomio fino alla completa distruzione. Fuori dai sotterfugi della spiritualità bottegaia, la *faccia di beccaio dal pelo rossiccio* di Vincent van Gogh o la bellezza androgina ammazzata in una vasca da bagno dalla Rivoluzione francese di Antonin Artaud, mettono a nudo il corpo dell'uomo e l'anima del mondo. Un'umanità scimmiesca li sta a guardare e nella vertigine emozionale delle loro opere riflette tutta la propria impotenza. La stessa umanità che li ha suicidati oggi li celebra. Non ne vogliamo mangiare di questo pane.

Le lune nane del giudizio universale sono state ammazzate sul sagrato della civiltà delle armi. «Sia il boia che il criminale sono stati creati anch'essi a immagine e somiglianza di Dio» (Charles Duff). Ecco perché i nostri occhi dicono di sapere tutto dell'esistenza dell'uomo e niente di quanto ci può accadere nel cuore. «Dio è una demenza accettata» (E.M. Cioran) e l'uomo la caricatura dell'ordine apparente del quale si è fatto profeta e bravaccio al tempo stesso. Fra Dolcino, Thomas Müntzer, Max Stirner, Friedrich W. Nietzsche e altri facinorosi del libero pensiero, sono stati oggetto di scorticamenti e case manico-

9 Guy E. Debord: *La società dello spettacolo*, Massari ed., p. 45.

miali, e questo perché lasciavano dappertutto «tracce d'una attività mentale delittuosa, piantando ad ogni passo la semente delle idee sovversive, svergognate, emancipatrici; faville che non si spensero mai, idee che mai ripresero la retta via» (Oskar Panizza, 1898)¹⁰ e sono riemerse ogni volta che l'uomo ha preso nelle mani la propria testa.

IV. DISCORSO SULLA DECOSTRUZIONE DELL'ARTE NELLA FOTOGRAFIA DIGITALE DI ANDO GILARDI

La fotografia digitale, numerica o elettronica è in atto. La fotografia analogica, chimica, all'argento, resta in un altro ambito. Ciò che conta è il risultato di una tecnologia in forma d'arte, che fa dell'iconografia a venire, una seconda rivoluzione della fotografia. La prima era avvenuta alla metà dell'800 e qualche anno dopo dette origine al Cinematografo Lumière (1895).

Occorre dire subito che la *fotografia digitale* e la *fotografia analogica* sono diverse. E nemmeno si assomigliano. La *fotografia digitale* non ha origine da un negativo (fototipo), non si registra su pellicola, non è sviluppata né fissata con acidi, non si passa sotto un ingranditore né viene stampata su carte ai sali d'argento. L'immagine elettronica è presa con la fotocamera digitale e immagazzinata nel computer. Sul video, per mezzo di programmi avanzati, la fotografia numerica viene manipolata e sottoposta alla creatività dell'operatore (che può non essere l'autore delle immagini). Le stampe (i supporti, d'ogni tipo e

10 Oskar Panizza, *Psychopatia criminalis e Genio e follia*, l'«Affranchi», Bellinzona 1998.

dimensione) sono riprodotte a costi abbordabili e con considerevoli possibilità di comunicazione (via Internet). Restiamo dell'opinione che ogni rivoluzione epocale non si fa col mezzo (il valore d'uso lo lasciamo a Marx), ma con l'intelligenza.

La *fotografia digitale* di Ando Gilardi ci sorprende. E non poco. Senza uscire dalla propria tana sui i boschi piemontesi, Gilardi è riuscito a produrre immagini elettroniche di notevole bellezza. Sono fotografie che attraversano la storia dell'arte e la riconducono a nuovi orizzonti estetici e politici. Interrogano i fantasmi dell'esistenza quotidiana e sovente accompagnano furori iconoclastici gettati contro le banalità del male (di ogni potere). Gilardi détourna i maestri della pittura, viola i codici della prospettiva, fa di ogni donna una Gioconda coi baffi ed è soprattutto lo stupore ludico del colore improbabile che lascia il segno nelle sue opere. L'insieme del suo lavoro annuncia un viatico che si allunga tra l'utopia possibile e la grazia dell'apocalisse.

La scrittura (non solo) fotografica digitale di Gilardi è allegorica, grottesca, surreale... deriva dal sogno teurgico, qabbalico o chassidico di Mamoide (o della mistica ebraica), Martin Buber, Hannah Arendt¹¹, quanto dall'insubordinazione degli utopisti libertari che hanno trapassato il cuore dei secoli in cerca di una vita che valesse la fatica di vivere. Il linguaggio della diserzione di Gilardi, annoda la surrealtà amorosa di André Breton¹², con la crudeltà dell'amore di Antonin Artaud¹³ e quel che più conta li attraversa entrambi, non per giungere ad un particolare luogo emozionale dell'anima, ma

11 Moshé Idel, *Mamoide e la mistica ebraica*, il Melangolo, Genova 2000; Martin Buber, *Profezia e politica, sette saggi*, Città Nuova, Roma 1996; Hannah Arendt, *Ebraismo e modernità*, Unicopli, Milano 1986.

12 André Breton, *I vasi comunicanti*, Lucarini, Roma 1990.

13 Antonin Artaud, *Van Gogh, il suicidato della società*, Adelphi, Milano 1988.

per demistificare tutto ciò che viene eretto e idolatrato a simulacro artistico. C'è nella decostruzione dell'arte digitale di Gilardi, un pensiero androgino che non bada alla perfezione del nulla ma canta l'elogio del margine.

Cabalista di segni, «dagherrotipista» di colori, masnadiero di visioni controcorrente (*à rebours*)¹⁴, Gilardi dispiega nelle sue opere lo stupore e l'innocenza di una lunga infanzia e dissemina nella magia contaminata delle forme, l'*immaginazione ludra*¹⁵ o *poetica del sogno*¹⁶, che rende reale tutto ciò che si trascolora in poesia.

La «poetica elettronica» di Gilardi, innesta nel regno melli fluo della fotografia il tempo del fuoco e della cenere. Gilardi prima distrugge l'immagine, la manipola o la tradisce in ogni prospettiva, poi la ricostruisce e la riproduce, demitizzandola. Taglia la gola all'aura artistica e ne fa pane quotidiano. Proprio ciò che Walter Benjamin (un filosofo che di fotografia non s'intendeva molto) chiedeva alla fotografia in termini di riproducibilità tecnica e fruizione popolare. Anche se non crediamo

14 Joris-Karl Huismans, *Controcorrente (À rebours)*, Garzanti, Milano 2000.

15 Per *immaginazione ludra*, intendiamo quel pensiero eretico, sovversivo, anarchico che - come l'olio buono di Nietzsche - fuoriesce dall'orlo dell'oltre e va ad insinuarsi negli anfratti più celati dell'ordine costituito... li prende fuoco e di colpo illumina la caverna di Platone. La civiltà dello spettacolo nasce tra quelle ombre e quelle luci. La *rêverie* che fa divampare il fuoco blu dei cavalieri erranti della luna e la stessa *rêverie* che vuole spegnerlo e renderlo innocuo. Le gesta eversive (non sospette) della *Compagnia del libero spirito* di fra' Dolcino, sono ancora cantate ai quattro venti della terra e insieme al mito di Prometeo ci ricordano la tentazione a disobbedire. Il fiore di rosso e nero vestito di Buenaventura Durruti si schiuderà ancora: «Noi cambieremo il mondo, perché portiamo un mondo nuovo dentro di noi. E mentre vi sto parlando, il mondo sta già cambiando». L'obbedienza non è mai stata una virtù.

16 Gaston Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, Red Edizioni, Milano 1990.

che esista una qualche forma d'arte definibile come «popolare» e tantomeno pensiamo (come Benjamin) che il lettore di un'opera d'arte sia sempre pronto a diventare autore¹⁷, tuttavia ci sovviene (alla maniera di Bertolt Brecht) che ci sono persone attente all'arte anche nei mercati delle pulci e come Brecht hanno compreso che la *fotografia creativa* non è solo una semplice restituzione della realtà, ma dice anche qualche cosa sopra la realtà. Chi mostra troppo nasconde molto.

Il dolore causato dalla conoscenza apre le porte più difficili (Federico García Lorca), ma tutta la bellezza del mondo è nelle nostre mani. Il dominio dell'ignoranza è vasto e dove c'è ignoranza c'è soggezione, paura, discriminazione... contro la liberazione dell'intelligenza non bastano le persecuzioni. Non ci sono governi, decreti, galere, che possano soffocare le idee di libertà che fioriscono là dove la comprensione, la riconoscenza e l'accoglienza sono state cancellate... si tagliano teste, si soffocano sommosse, si sterminano popoli... ma la lingua della libertà senza steccati non tace. Coltivare la propria immaginazione è il solo mezzo di liberazione dai ceppi dei valori dominanti. Le guerre mortificano ogni forma di bellezza ed esprimono la sconfitta dell'umanità

V. DISCORSO SULLA FOTOGRAFIA DELLA DISSIDENZA E DELL'OBLIO

La fotografia incline alla ricerca della felicità o alla pratica della disobbedienza civile non è cosa nuova. Hine, Riis,

17 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.

Zille, Sander, Vischianc, Arbus, Modotti, Lange, Evans, Smith, Cartier-Bresson, Magubane, Salgado... hanno mostrato con le loro immagini che le conquiste sociali non si fanno con le bombe, ma con l'amore tra le genti. Le icone di questi maestri della fotografia sociale, sono frammenti - sovente indimenticabili - di una memoria storica incompiuta. Le loro fotografie sono bruciature intime che parlano al cuore di molti. Eterni alunni della vita (senza scuole), questi viandanti della fotografia di strada evocano infanzie tradite e innocenze perdute, ancora si stupiscono, si meravigliano di sognare (fantasticare) ad occhi aperti una comunità di amici. I loro istanti iconografici scippati all'eternità della storia, si affratellano all'umano. Bisogna sognare molto per vedere al fondo del reale preso a calci, il fuoco celeste rubato nel crogiolo degli dèi.

Gilardi è appunto un sognatore. Un passatore del disincanto. Il suo viaggio verso la bellezza lo fa attraverso la critica dell'arte per mezzo dell'arte della fotografia digitale (ma non solo). Gilardi si è spinto nei territori dell'azione innovativa e nel *détournement* dei linguaggi fotografici elettronici ed analogici... lavora sull'immaginazione e coglie nello straordinario, la favola. La poetica di Gilardi rigetta la riduzione dell'uomo soggetto soltanto al soddisfacimento dei bisogni, deplora gli artistismi merceologici di molta accademia e s'incammina sui bordi dell'esistenza al seguito dei principi di libertà, di spirito critico e della pubblica felicità. «Una grande libertà dapprima: quella della non sottomissione al reale a favore di una realtà *incondizionata*» (Edmond Jabès). Restituire la libertà alla parola, significa porgere il coltello all'insorto. La dissidenza è un prendere la distanza e annunciare il dissidio contro ciò che ovunque si dice.

Sulla fotografia della dissidenza hanno scritto (e praticato) autori fuori fila come Gisèle Freund, Susan Sontag, Roland

Barthes, Ando Gilardi, noi stessi¹⁸... Ovunque si è cercato di distinguere il giusto dall'ingiusto, il bello dal brutto. La bruttezza dell'esistente offende l'uomo ed è causata da spiriti insignificanti, senza talento. Il desiderio della bellezza ci permette di vedere le cose sotto il loro aspetto più vero. Conoscere la bellezza significa partecipare alla costruzione del mondo che non c'è e di quello che verrà. Gilardi ha rotto le regole ferree e i punti di fuga della fotografia digitale. Il lavoro pressante, continuo, forzato di tavolino (di computer) è al fondo del suo affabulare «storie fotografiche» e la sua stanza diviene così il luogo di nessun luogo. La fotografia muore di fotografia (anche digitale) con la prima reliquia della storia delle immagini, versata in un pitale.

Della critica. La critica incensa o morde (si fa per dire). La critica italiana - la più stupida e vigliacca del mondo - guarda a destra e a sinistra e non vede niente di ciò che deve vedere. Però sa stare a galla nei mercati del consenso. Sa leccare bene il culo dei potenti, in cambio di un po' di spicciola celebrità e un pugno di dollari. Ci sono i pagliacci della critica ortodossa, i buffoni augustei di quella accademica, le scimmie sapienti dell'avanguardia o i gorilla affamati di «nuova fotografia»... c'è poi chi vola, chi vola... chi vola lassù dove qualcuno lo ama e lo smercia nel più spettacolare e falso dei cieli, quello della «fotografia celebrata»... si vende bene se è sanguinolenta (morti scannati in guerra o nelle periferie metropolitane) o inciampata (bambine, donne, uomini nudi in posa per i proletari di tutto il mondo uniti nella mediocrità di sinistra). La storia autentica della fotografia può essere fatta soltanto da uomini

18 Gisèle Freund, *Fotografia e società*, cit.; Susan Sontag, *Sulla fotografia*, cit.; Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.; Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, cit.; Pino Bertelli, *Contro la fotografia*, l'«Affranchi», Bellinzona 1996.

liberi, clandestini d'ogni ceto, disertori d'ogni fazione... perché è la visione dell'uomo libero che dà al destino un'impronta, una traccia, la libertà di dire no!

Per noi, Gilardi è un profanatore di segni, un trovatore d'eresie, un incendiario dell'immaginario... l'oblio del suo fare-fotografia elettronica lo porta a scardinare le verità dell'ordine e le sue iconologie, anche le più cattive o coinvolgenti, giocano sulla limpidezza del ludico, e la loro trasparenza amorosa li trascolora in pietre. La filosofia della dis-apparenza che Gilardi lancia contro il fascio del mercato delle immagini, porta la «fotografia digitale» fuori dalla norma e porge a ciascuno l'inclinazione o il bisogno di pensare. L'immaginazione è la più chiara delle visioni, «ci permette di vedere le cose sotto il loro vero aspetto, di porre a distanza tutto ciò che è troppo vicino in modo da comprenderlo senza parzialità né pregiudizi» (Hannah Arendt). In questo senso il lavoro di Ando Gilardi è una «teca» d'immagini che ha molti inizi e nessuna fine. Di ciò che vedi tu farai la tua scrittura e di quanti ti amano o ti odiano sarà la tua lettura, diceva.

La fotografia è una via - una via che ho scelto verso la libertà. È una pratica di libertà e di utopia possibile. Dove poso la mia macchina fotografica, è la mia casa. Nei cimiteri mercantili della scrittura fotografica (e di ogni forma espressiva destinata alla museografia delle idee), la bellezza della fotografia sarà arte in favore degli ultimi, depredati non solo della voce ma anche della faccia, della dignità (magari sotto torture massmediatiche), del diritto di essere uomini liberi, di decidere dei propri sogni e della propria esistenza, o non sarà niente.



Da Storia della fotografia sociale, 1976, di Ando Gilardi

Archivio storico-fotografico

Annotazioni fuori margine sull'archivio fotografico

Le fotografie che il lettore troverà nelle pagine seguenti completano e rafforzano il discorso fin qui svolto. Esse raffigurano materialmente la possibilità per il linguaggio fotografico di uscire dalla falsificazione e dall'ipostura.

Sono immagini a volte celebri o consumate dai mezzi di comunicazione di massa, che qui vengono riorientate su altri versanti della critica fotografica. L'ordine dell'esposizione segue comunque un criterio storico, simbolico ed esemplificativo.

A leggerle in profondità, possiamo scorgere poetiche di notevole bellezza eversiva. Molte di queste opere contengono il canto dei loro autori/autrici alle rondini di maggio e ci dicono che la fotografia mercantile è l'opposto della conoscenza. Essa è nemica della poesia, perché dissolve i suoi contenuti nella società dello spettacolo.

La fotografia sociale è un modo di vedere il reale, è il volo dell'immaginazione sul dolore o sull'amore dell'esistenza liberata. A questa scrittura della vita quotidiana, non basta fotografare l'uomo, ma fotografare il modo in cui quest'uomo vive nel mondo.

P.B.

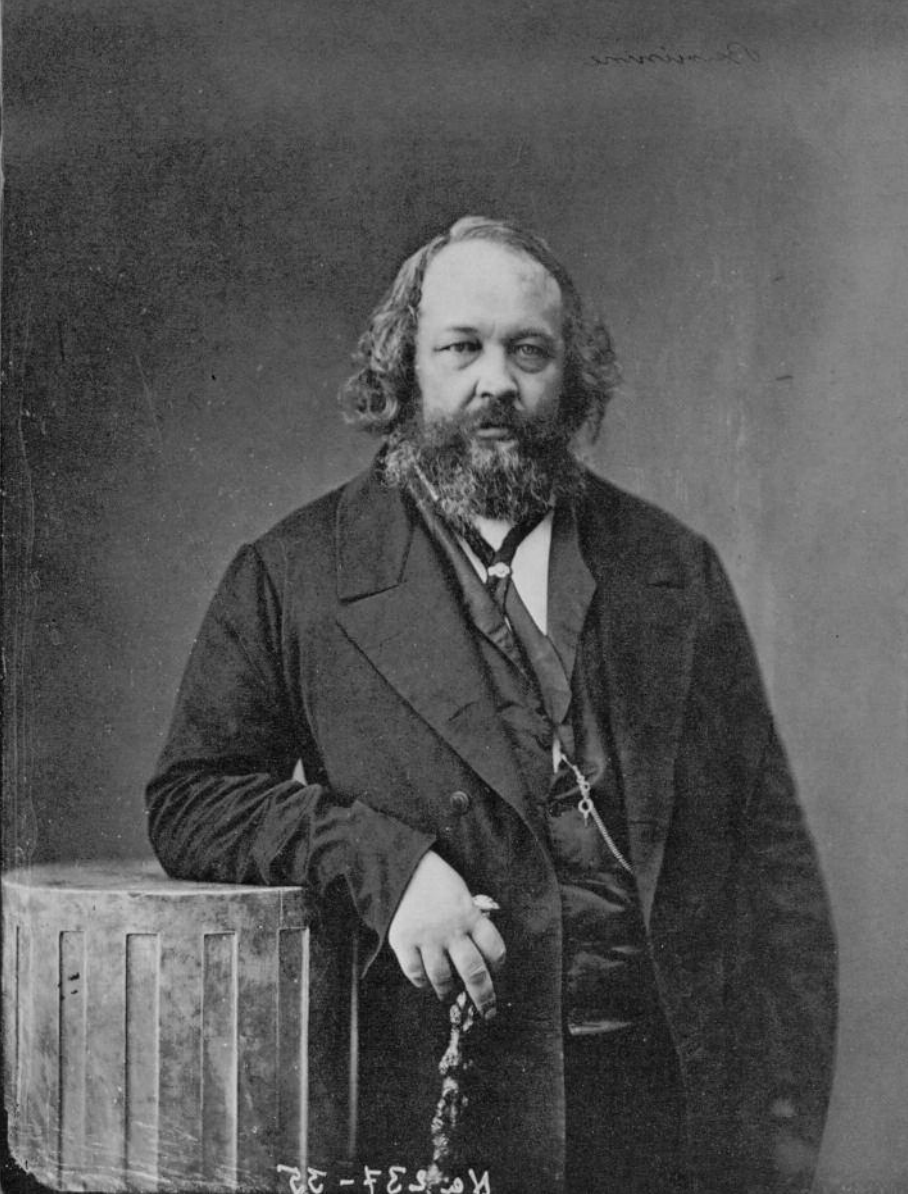


Dagherrotipia, 1855 (circa)





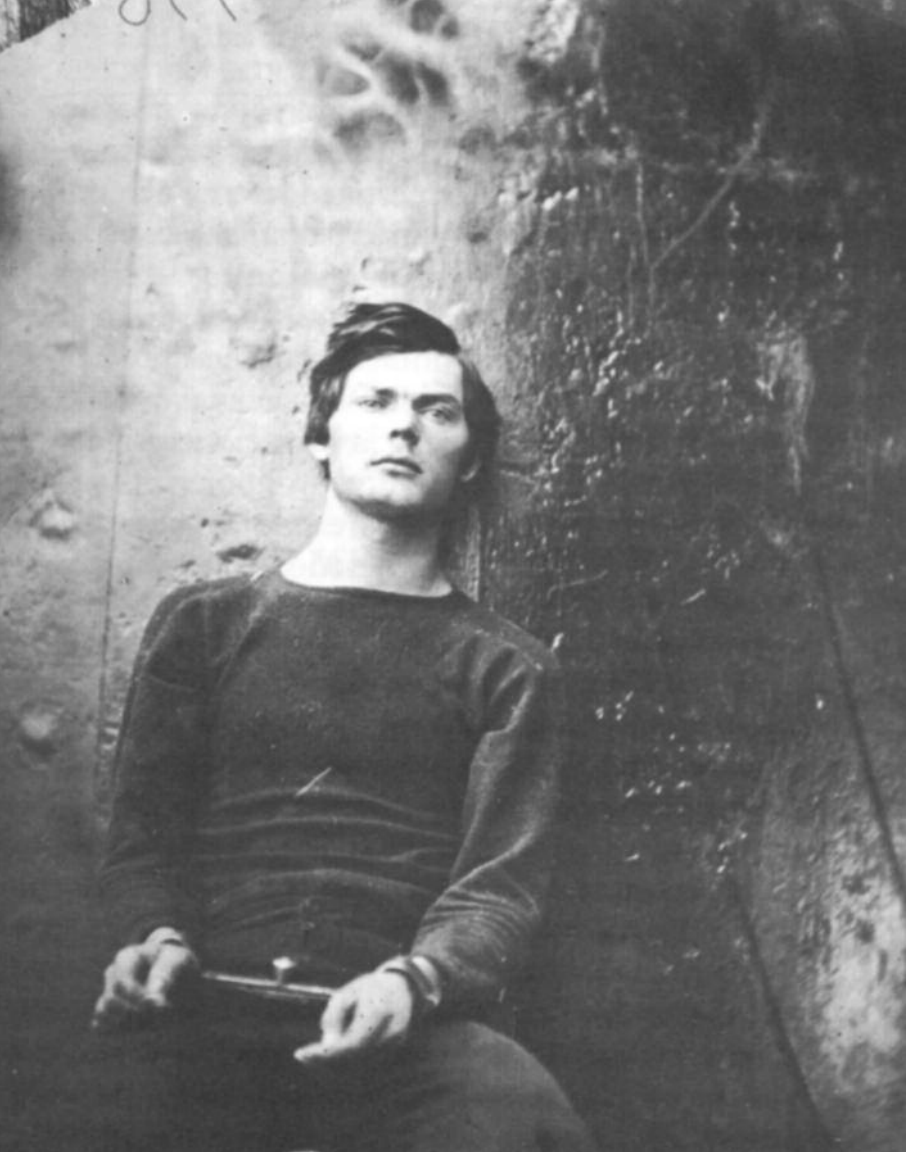
Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll), 1858
Alice Liddell veste da mendicante



Gaspard Félix Tournachon (Nadar), 1861 - Ritratto di Bakunin



Giorgio Sommer, 1865 circa
Mangiatori di spaghetti per turisti a Napoli



Alexander Gardner, 1865
L. Payne, uno dei cospiratori nell'uccisione di A. Lincoln



Anonimo, 1871
La Comune di Parigi, 1871





J.A. Anderson, 1895



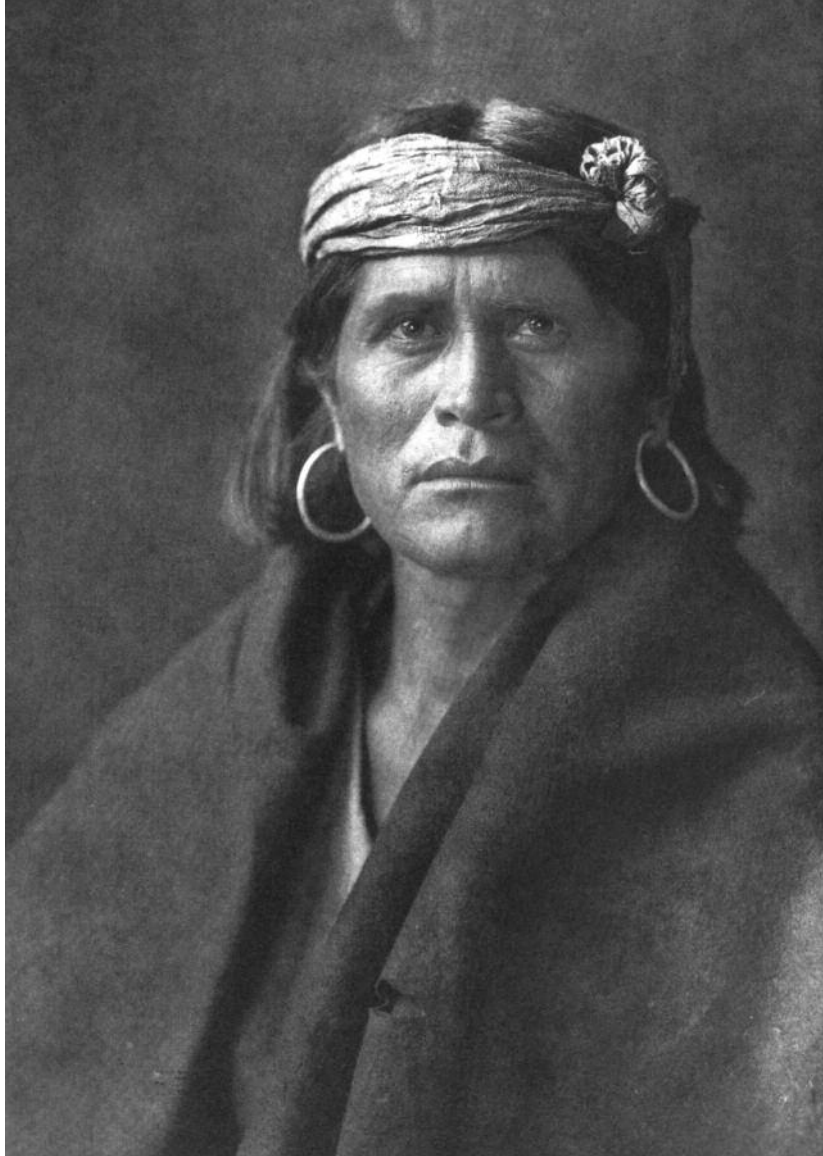
Alfred Stieglitz, 1907
La terza classe



Lewis W. Hine, 1909
Ragazzi in una miniera di carbone



E.J. Bellocq, 1912 - Prostituta, New Orleans



Edward S. Curtis, 1921
Uomo Walpi, Hopi



Jean-Eugène Atget, 1921 - Prostituta



Man Emmanuel Radensky (Man Ray), 1924 - Le Violon d'Ingres



August Sander, 1926 - Invalido, Köln



Tina Modotti, 1929 - Donna incinta con bambino in braccio



André Kertész, 1931
Mon ami Ernest, Parigi



Robert Capa, 1931
Lev Trotsky, Copenhagen





Ben Shahn, 1935
La signora Terwilliger con bambino, Arkansas

Gyula Halasz (Brassai), 1932
«Buou» al Bar de la Lune



Walker Evans, 1936
Famiglia di mezzadri, Usa



Roman Vishniac, 1937 - Un bambino ebreo nel ghetto



Willy Ronis, 1938 - Rosa Zehner parla in assemblea alle officine Citroën, Parigi





Dorothea Lange, 1939 - Donna chiamata «Regina», North Carolina

Gisèle Freund, 1939 - Oxford Street, Londra

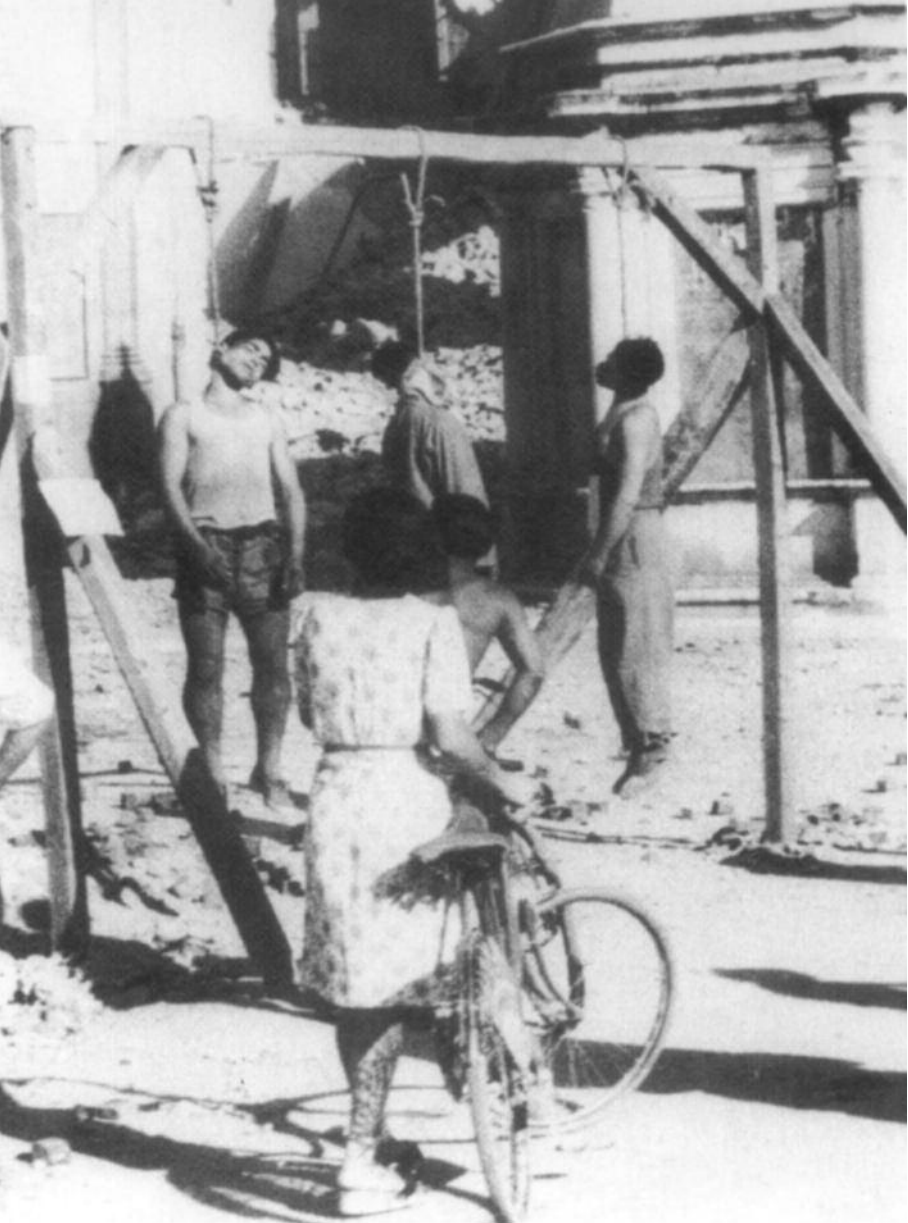




Joe J. Heydecker, 1941 - Nel ghetto di Varsavia



Arthur Fellig (Weegee), 1943
Sammy's on the Bowery, New York



Anonimo, 1944 - Partigiani impiccati dai nazifascisti



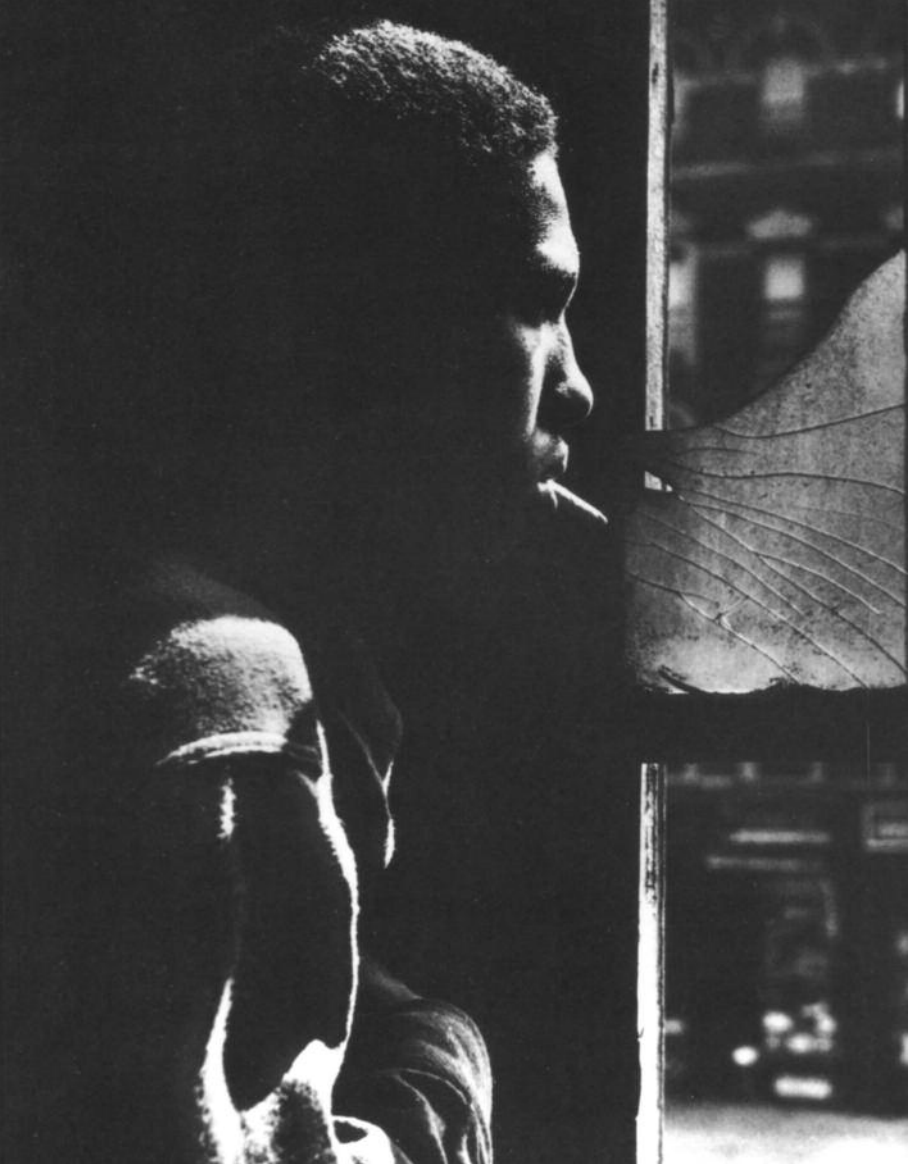
George Rodger, 1945 - Un bambino ebreo olandese
cammina nel campo di Bergen-Belsen



Robert Doisneau, agosto 1944 - Barricate in Place du Petit Pont, Parigi



Christian Schiefer, 28 aprile 1945 - I corpi di Benito Mussolini
e Clara Petacci esposti in piazzale Loreto, Milano



Gordon Parks, 1948
Red Jackson, capobanda di Harlem



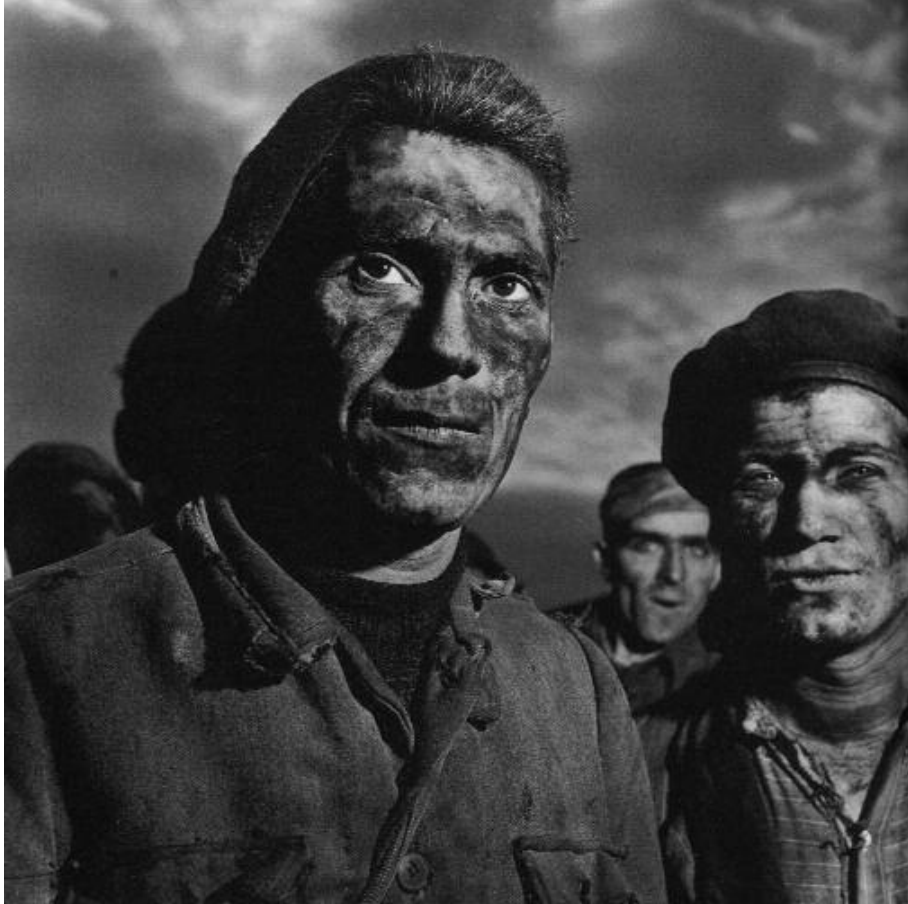
David Seymour (Chim), 1948 - Una madre richiama a sé i suoi numerosi figli con in braccio il più piccolo, Napoli



Lotte Jacobi, s.d. - Ritratto di Käte Kollowitz







Federico Patellani, 1950 - Dal reportage «Vita di minatore
per il settimanale *Tempo*, Carbonia (Cagliari)

Margaret Bourke-White, 1950
Minatori d'oro a Johannesburg, in Sudafrica



Wayne Miller, 1950
Coppia



Paul Strand, 1951
Young boy, Francia



Werner Bischof, 1954
Fame in India



Milton H. Greene, 1956
Marilyn Monroe in *Bus Stop*





W.E. Smith, 1959
Mad eyes, Haiti

Mario De Biasi, 1956
La rivolta in Ungheria



Bob Gosani (s. d.)
Africa, Africa

Alberto Díaz Gutiérrez (Korda), 1959
El Quijote de la Farola, L'Avana





Henri Cartier-Bresson (s.d.)
India



Diane Arbus, 1962
Bambino con granate giocattolo



Mario Giacomelli, 1962-63
Da Io non ho mani che mi accarezzano il viso



Marc Riboud, 1967 - Washington

Josef Koudelka, 1968 - Cecoslovacchia





Raymond Depardon, s.d.
Ospedale Bianchi, Napoli

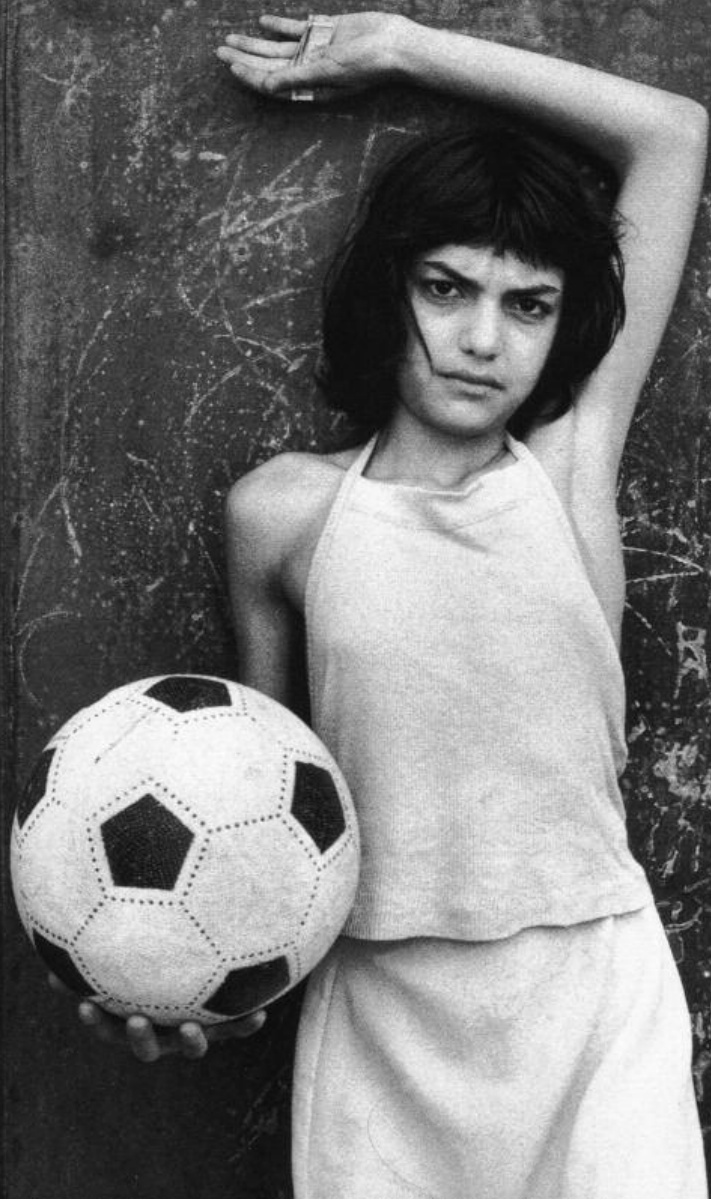


Ando Gilardi, 1978
Grassatore e stupratore, da *Wanted!*





Tano D'Amico, 1977
Ragazza e carabinieri, Roma





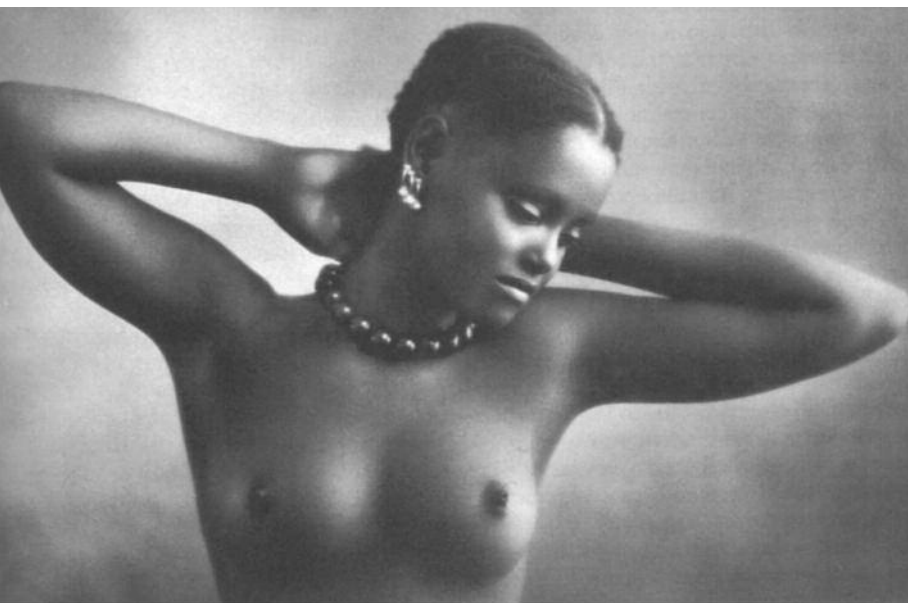
Robert Frank, 1981
Mabou, Nuova Scozia



Fabio Zecchin, 1983
Omicidio di Benedetto Grado, Palermo



Sebastião Salgado, 1985
L'ospedale di Gourma-Rharous, Mali



Ando Gilardi, 2002
Da Storia della fotografia pornografica



Oliviero Toscani, s.d. - United Colors of Benetton



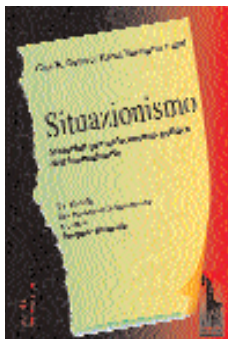
Robert Mapplethorpe, 1987 - Thomas e il gatto Amos



Pino Bertelli, 2003
L'angelo bambino, Iraq

Pino Bertelli, 2005
Amazzonia

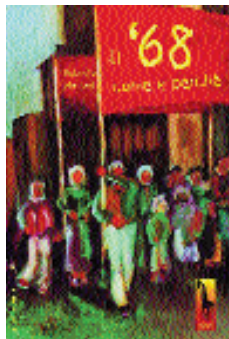




Roberto Massari

IL '68. COME E PERCHÉ

pp. 352 - e 12,91



G. Debord, R. Vaneigem e altri SITUAZIONISMO Materiali per un'economia politica dell'immaginario

a cura di Pasquale Stanziale

pp. 288 - e 10,33

Raoul Vaneigem TRATTATO DI SAPER VIVERE AD USO DELLE NUOVE GENERAZIONI e altri scritti

Introd. e cura di Pasquale Stanziale

pp. 336 - e 13



Guy Debord LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO

Introduzione e cura di
Pasquale Stanziale

pp. 192 - e 8



Puoi chiederli in libreria o per posta con c.c.p. n. 256 270 43 intestato a

Massari editore, C. p. 144 - 01023 Bolsena (VT)

oppure per tel-fax 0761 / 79 98 31

e-mail: erre.emme@enjoy.it <http://www.enjoy.it/erre-emme/>



Foto di Paola Grillo, 2002

Contro la fotografia
La fotografia eversiva
Misericordia della fotografia
 o fotografia della miseria
Fotografia della spazzatura
L'arma della fotografia
La fotografia diretta
Fotografia della tempesta
La fotografia di strada
La fotografia situazionista
Frammento di discorso sulla fotografia
Ai bordi della fotografia
Della fotografia sociale
La fotografia proibita
Critica situazionista del linguaggio fotografico
Conversazione con Ando Gilardi
Sulla decostruzione situazionista dell'arte
Archivio storico-fotografico

ISBN 88-457-0212-X

